

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística
General**



**LA FIGURA DEL BANDOLERO EN LA LITERATURA
ORAL ESLOVACA Y CATALANA: PARALELOS
FOLCLÓRICO-LITERARIOS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Renáta Bojnicanová

Bajo la dirección de los doctores
Salustio Alvarado
Juan Miguel Ribera Llopis

Madrid, 2007

- **ISBN: 978-84-692-0091-9**

La figura del bandolero en la literatura oral eslovaca y catalana. Paralelos folclórico-literarios

Presentado también en versión eslovaca con el título de
Postava zbojníka v slovenskom a katalánskom ústnom podaní.
Folklórno-literárne paralely



Renáta Bojničanová

Directores: Dr. Salustio Alvarado, Dr. Juan Miguel Ribera Llopis

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA,
FILOLOGÍA ESLAVA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

MADRID 2007

La figura del bandolero
en la literatura oral eslovaca y catalana.
Paralelos folclórico-literarios

La figura del bandolero en la literatura oral eslovaca y catalana. Paralelos folclórico-literarios

Presentado también en versión eslovaca con el título de

Postava zbojníka v slovenskom a katalánskom ústnom podaní.
Folklórno-literárne paralely



Renáta Bojničanová

Directores: Dr. Salustio Alvarado, Dr. Juan Miguel Ribera Llopis

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA,
FILOLOGÍA ESLAVA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

MADRID 2007

TÍTULO ORIGINAL:
La figura del bandolero en la literatura oral eslovaca y catalana.
Paralelos folclórico-literarios

© Renáta Bojničanová 2007

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
Alvaro Alvarado. sucala@terra.es

PRIMERA EDICIÓN:
Mayo de 2007

IMPRESO EN ESPAÑA

*A mi familia
con sincero agradecimiento*

Agradecimientos

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a las personas e instituciones cuya ayuda ha sido importante en la realización de mi trabajo.

Doy gracias, en primer lugar, al Dr. D. Salustio Alvarado y al Dr. D. Juan Miguel Ribera Llopis por su infinita paciencia y sus valiosos consejos.

Doy igualmente gracias al Instituto de Etnología de la Academia Eslovaca de Ciencias (Ústav Etnológie Slovenskej Akadémie Vied) por su favorable acogida y por haber puesto a mi disposición todo el material necesario para la elaboración de mi trabajo.

Doy gracias a la investigadora doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc. por sus enriquecedoras consultas, ya personales o a distancia, por medio del correo electrónico. Mi especial agradecimiento va dirigido a la investigadora PhDr. Viera Gašparíková, DrSc. por su amplia ayuda especializada, y también por su apoyo moral, y a la directora de ÚEt SAV PhDr. Gabriela Kiliánová, CSc., quien ha orientado por buen camino mis esfuerzos, ha atendido mis consultas sobre terminología y en todos los sentidos siempre ha estado dispuesta a ayudarme.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	17
1.1. Introducción	19
1.2. Estado actual de los conocimientos	21
1.3. Objetivos y estructura del trabajo	23
1.3.1. Contenido de los capítulos	24
1.4. Aspectos y cuestiones lingüísticas	31
2. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	35
2.1. Los bandidos en la historia de Eslovaquia	37
2.1.1. Introducción	37
2.1.1.1. El bandolerismo en Eslovaquia	37
2.1.1.2. Periodización del bandolerismo en Eslovaquia	37
2.1.2. Panorámica histórica del bandolerismo	38
2.1.2.1. Comienzos y primer desarrollo del bandolerismo (desde la Edad Media hasta finales del siglo XVI)	38
2.1.2.2. La era de esplendor del bandolerismo (desde el principio del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII)	42
2.1.2.3. El crepúsculo del bandolerismo (el siglo XIX)	53
2.2. Los bandidos en la historia de Cataluña	57
2.2.1. Introducción	57
2.2.1.1. El bandolerismo en Cataluña	57
2.2.1.2. Periodización del bandolerismo en Cataluña	58
2.2.2. Panorámica histórica del bandolerismo	59
2.2.2.1. Primera etapa del bandolerismo (el bandolerismo medieval)	59
2.2.2.2. Segunda etapa del bandolerismo (siglos XVI-XVIII)	61
2.2.2.3. Tercera etapa del bandolerismo (el siglo XIX)	69
3. BIOGRAFÍAS DE ALGUNOS BANDOLEROS	77
3.1. Biografías de algunos bandoleros eslovacos	79
3.1.1. Juraj Jánošík	79
3.1.1.1. La vida y la muerte de Jánošík	79
3.1.1.2. Otros bandidos juzgados en relación con Jánošík	86
3.1.2. Michal Vdovec, llamado Vdovčík	89
3.1.3. Karol Paroňský, llamado Karolicek	89
Bibliografía	

3.2. Biografías de algunos bandoleros catalanes	91
3.2.1. Perot de Rocaguinarda	91
3.2.2. Gabriel Torrent de la Goula, alias Trucafort	93
3.2.3. Joan de Serrallonga	94
Bibliografía	
4. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA PROSA POPULAR	103
4.1. La temática de bandoleros en la prosa popular eslovaca	105
4.1.1. Introducción	105
4.1.1.1. La figura del bandido en varios géneros de la prosa popular	105
4.1.1.2. Leyendas históricas sobre bandidos	108
4.1.1.2.1. El carácter de las leyendas sobre bandidos	108
4.1.1.2.2. Clases de leyendas históricas sobre bandidos	109
4.1.1.2.3. Trasvase de otros géneros a las leyendas históricas sobre bandidos	109
4.1.1.2.4. Otras características de las leyendas sobre bandidos	110
4.1.1.3. Sistematización de las leyendas de bandidos	110
4.1.2. La imagen del bandido en las leyendas populares	111
4.1.2.1. Jánošík en las leyendas populares	111
4.1.2.1.1. El carácter de las leyendas sobre Jánošík	111
4.1.2.1.2. Los personajes de las leyendas sobre Jánošík	113
4.1.2.1.3. La temática de las leyendas sobre Jánošík	114
4.1.2.1.4. El estilo de las leyendas sobre Jánošík	129
4.1.2.2. Vdovčík en las leyendas populares	130
4.1.2.2.1. El carácter de las leyendas sobre Vdovčík	130
4.1.2.2.2. Los personajes de las leyendas sobre Vdovčík	131
4.1.2.2.3. La temática de las leyendas sobre Vdovčík	131
4.1.2.2.4. El estilo de las leyendas sobre Vdovčík	135
4.1.2.3. Karolicek en las leyendas populares	135
4.1.2.3.1. El carácter, la temática, los personajes y el estilo de las leyendas sobre Karolicek	135
4.1.2.4. Otros bandidos: Ilčík, Helek, Orlovský, Šimko, Haladina	136
4.1.3. La temática de bandidos en géneros literarios de la prosa y el drama (siglos XVIII-XIX)	138
4.1.3.1. La prosa folletinesca	139
4.1.3.2. Lecturas para el pueblo	142
4.1.3.3. Elaboraciones dramáticas de la temática de bandidos	143
Bibliografía, Filmografía, Abreviaturas	
4.2. La temática de bandoleros en la prosa popular catalana	151
4.2.1. Introducción	151
4.2.1.1. La figura del bandido en varios géneros de la prosa popular	151
4.2.1.2. Leyendas históricas sobre bandidos	155
4.2.1.2.1. El carácter y los personajes de las leyendas históricas	155
4.2.1.2.2. Clases de leyendas históricas sobre bandidos	156
4.2.1.2.3. Trasvase de otros géneros a las leyendas históricas sobre bandidos	156
4.2.1.2.4. Otras características de las leyendas sobre bandidos	158
4.2.1.3. Sistematización de las leyendas de bandidos	159

4.2.2. La imagen del bandido en las leyendas populares	160
4.2.2.1. Serrallonga	160
4.2.2.1.1. El carácter de las leyendas sobre Serrallonga	160
4.2.2.1.2. Los personajes de las leyendas sobre Serrallonga	160
4.2.2.1.3. La temática de las leyendas sobre Serrallonga	162
4.2.2.1.4. El estilo de las leyendas sobre Serrallonga	174
4.2.2.2. Otros bandidos	175
4.2.2.2.1. Fadrí de Sau	175
4.2.2.2.2. Toca-son	175
4.2.2.2.3. Serraller	175
4.2.2.2.4. Becaina	176
4.2.2.2.5. Cabrer	177
4.2.2.2.6. Capablanca	178
4.2.2.2.7. Bandidos anónimos	179
Bibliografía, Filmografía, Abreviaturas	
5. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA CANCIÓN POPULAR	185
5.1. La temática de bandoleros en la canción popular eslovaca	187
5.1.1. Introducción	187
5.1.1.1. Canciones y baladas de temática de bandidos	187
5.1.1.2. La difusión territorial de las canciones y baladas eslovacas de bandidos	189
5.1.1.3. Sistematización de las canciones y baladas populares de bandidos	190
5.1.2. La imagen del bandido en las canciones populares	192
5.1.2.1. Canciones líricas y baladas sobre el bandido anónimo	192
5.1.2.1.1. Canciones líricas de bandidos	192
5.1.2.1.1.1. El carácter de las canciones líricas de bandidos	192
5.1.2.1.1.2. La imagen del bandido en las canciones líricas	196
5.1.2.1.1.3. Otros aspectos de la vida de los bandidos reflejados en la lírica	199
5.1.2.1.1.4. Los personajes de las canciones líricas de bandidos	200
5.1.2.1.1.5. El estilo y la poética de las canciones líricas de bandidos	201
5.1.2.1.2. Baladas sobre bandidos	202
5.1.2.1.2.1. El carácter de las baladas sobre bandidos	202
5.1.2.1.2.2. Los personajes de las baladas sobre bandidos	203
5.1.2.1.2.3. La temática de las baladas sobre bandidos	204
5.1.2.1.2.4. El estilo de las baladas sobre bandidos	207
5.1.2.2. Canciones líricas y baladas sobre el bandido generoso	209
5.1.2.2.1. Canciones líricas sobre el bandido generoso (Jánošík)	209
5.1.2.2.1.1. La imagen del bandido en las canciones líricas	209
5.1.2.2.2. Baladas sobre Jánošík y Vdovčík	215
5.1.2.2.2.1. El carácter de las baladas sobre el bandido generoso	215
5.1.2.2.2.2. Los personajes de las baladas sobre el bandido generoso	216
5.1.2.2.2.3. La temática de las baladas sobre bandido generoso	217
5.1.2.2.2.4. El estilo de las baladas sobre el bandido generoso	225
5.1.2.3. Canciones noticieras de bandidos	226
5.1.2.3.0.1. El carácter de las canciones noticieras	226
5.1.2.3.0.2. Los personajes de las canciones noticieras	227

5.1.2.3.0.3. La temática de las canciones noticieras	228
5.1.2.3.0.4. El estilo de las canciones noticieras	229
5.1.3. La temática de bandidos en la producción semipopular	231
5.1.3.1. Las canciones históricas	232
5.1.3.2. Las canciones sociales sobre bandidos	234
5.1.3.3. Las canciones de feria	243
5.1.3.4. La poesía estudiantil	246
Bibliografía, Abreviaturas	
5.2. La temática de bandoleros en la canción popular catalana	253
5.2.1. Introducción	253
5.2.1.1. Las canciones de bandidos desde el punto de vista de los especialistas catalanes	253
5.2.1.2. El aspecto poetológico de las canciones catalanas de bandidos	255
5.2.1.3. El valor artístico de las canciones catalanas de bandidos	257
5.2.1.4. La producción popular y semipopular	258
5.2.1.5. Sistematización de las canciones populares catalanas de bandidos	259
5.2.2. La imagen del bandido en las canciones populares	260
5.2.2.1. Las canciones de bandidos de tipo antiguo	260
5.2.2.1.1. El carácter de las canciones de bandidos de tipo antiguo	260
5.2.2.1.2. La temática de las canciones de bandidos de tipo antiguo	262
5.2.2.1.3. Los personajes de las canciones de tipo antiguo	268
5.2.2.1.4. El estilo de las canciones de tipo antiguo	269
5.2.2.2. Las canciones de bandidos de tipo moderno	272
5.2.2.2.1. El carácter de las canciones de tipo moderno	272
5.2.2.2.2. La temática de las canciones de tipo moderno	274
5.2.2.2.3. Los personajes de las canciones de tipo moderno	279
5.2.2.2.4. El estilo de las canciones de tipo moderno	280
5.2.3. La tradición de las canciones semipopulares de bandidos	284
5.2.3.1. Las circunstancias de la creación de las canciones catalanas más antiguas de temática de bandidos	284
5.2.3.2. El contenido de <i>Les Cobles</i> de Pere Giberga	286
5.2.3.3. La tradición de las canciones estampadas	288
Bibliografía, Abreviaturas	
6. ESPECTÁCULOS DRAMÁTICOS Y BAILES	293
6.1. Las tradiciones relacionadas con el bandolerismo en las manifestaciones folclóricas eslovacas con elementos dramáticos	295
6.1.1. Introducción	295
6.1.2. Manifestaciones folclóricas con elementos dramáticos	296
6.1.2.1. La figura del bandido en los espectáculos rituales	296
6.1.2.1.1. La figura del bandido en el folclore relacionado con el ciclo anual: “Los autos de Navidad”	296
6.1.2.1.2. La figura del bandido en el folclore relacionado con ritos familiares: “El juego de bandidos”	299
6.1.2.2. Los bailes de bandidos en la tradición popular eslovaca	299
6.1.2.2.1. El baile de bandidos en el pasado y en la actualidad	299

6.1.2.2.2. Tipos del baile de bandidos	301
I. El baile de bandidos de tipo “odzemok”	301
II. Los bailes de bandidos de tipo dramático	
El “baile de bandidos” o el “baile de Jánošík”	302
Bibliografía, Discografía	
6.2. El teatro popular en la tradición catalana	305
6.2.1. Introducción	305
6.2.2. Los bailes dramáticos con temática de bandidos	306
6.2.2.1. El “ball de San Ferriol”	306
6.2.2.2. El “ball de Serrallonga”	307
6.2.2.2.1. Estructura y componentes del “ball de Serrallonga”	307
6.2.2.2.2. Los personajes del “ball de Serrallonga”	311
6.2.2.2.3. El valor lúdico y moralizante del “ball de Serrallonga”	314
6.2.2.2.4. El “ball de Serrallonga” en la actualidad	315
6.2.2.3. Les Festes de Toca-son	316
Bibliografía, Discografía	
7. CONCLUSIONES	319
7.1. El bandolerismo en Eslovaquia y en Cataluña	321
7.1.1. Los bandoleros nacionales en un contexto más amplio	321
7.1.2. Clasificación del bandolerismo desde diferentes puntos de vista	322
7.1.3. Esbozo de los paralelismos entre el bandolerismo carpático y pirenaico	326
7.1.4. Conclusión I	333
7.2. La literatura oral de bandidos en Eslovaquia y en Cataluña	335
7.2.1. La prosa popular	337
7.2.1.1. La figura del bandido en los diferentes géneros de la prosa popular	337
7.2.1.2. Leyendas históricas sobre bandidos	338
7.2.1.2.1. El contenido temático de las leyendas sobre bandidos	339
7.2.1.2.2. Los protagonistas de las leyendas eslovacas y catalanas de bandidos	344
7.2.1.2.3. El estilo de las leyendas eslovacas y catalanas de bandidos	346
7.2.1.3. La literatura oral y la literatura folletinesca eslovaca y sus relaciones con algunas obras de autores castellanos y catalanes	348
7.2.2. La canción popular	351
7.2.2.1. La figura del bandido en los diferentes géneros de la canción popular	352
7.2.2.2. La temática de las canciones narrativas de bandidos	354
7.2.2.3. Los protagonistas de las canciones eslovacas y catalanas de bandidos	355
7.2.2.4. Los principales rasgos de estilo de las canciones narrativas de bandidos	358
7.2.2.5. Diferencias entre las canciones de bandidos en la tradición eslovaca y en la catalana	360
7.2.2.6. Los elementos comunes de las canciones de bandidos en la tradición eslovaca y en la catalana	364
7.2.2.7. Las canciones semipopulares de temática de bandidos en Eslovaquia y en Cataluña	365
7.2.3. El teatro popular	367
7.2.4. Conclusión II	368
7.3. Conclusión	369

Bibliografía completa	375
Filmografía completa	386
Discografía completa	387
Lista de siglas completa	388
Lista de tablas completa	389
Lista de ilustraciones	390
 Antologías de leyendas y canciones sobre bandidos eslovacas y catalanas	 393
(en la versión española del trabajo)	
 Antología de leyendas eslovacas sobre bandidos	 395
Antología de canciones eslovacas sobre bandidos	457
Antología de leyendas catalanas sobre bandidos	519
Antología de canciones catalanas sobre bandidos	563
Índice de antologías	607
 Antológíe slovenských a katalánskych zbojníckych povestí a piesní	 393
(en la versión eslovaca del trabajo)	

1. Introducción

1.1. INTRODUCCIÓN

La primera aproximación a la idea de lo que iba a ser esta tesis doctoral la tuve durante mis años de licenciatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Comeniana de Bratislava, cuando cayó en mis manos el manual de lengua catalana *Učebnice katalánštiny* escrito por Diana Tvrďá-Moix y publicado en Praga en 1977 por la editorial de la Universidad Carolina, en cuya página 82 aparece el siguiente diálogo:

–*Ja saps alguna cançó catalana?*

–*Sí. Sé una cançó del segle XVIII que es diu “Cançó del lladre”. Es la història d’un bandoler. A Catalunya el bandolers més famosos són Perot Rocaguinarda, que surt en el “Quixot”, i Joan de Serrallonga del qual parla Joan Maragall en el poema “La fi d’En Serrallonga”. Són tan coneguts com ho és el bandoler eslovac Jánošík al nostre país. Com ell, aquests bandolers catalans robaven els rics per a repartir entre els pobres i el que més estimaven era la llibertat...*

Aunque no era la única vez que, meramente de pasada, se había señalado el posible paralelismo de Jánošík con los más famosos bandoleros catalanes, lo cierto es que a la hora de la verdad nunca se había hasta el momento presente abordado el tema de una manera científica, ni existe, por tanto, la más mínima bibliografía comparativa al respecto. Había, pues, que empezar la aproximación al estudio de este tema desde sus mismísimos cimientos y ya desde el comienzo mostró ser de una inabarcable amplitud.

No hay duda de que la parte más suculenta y atractiva de un estudio comparativo de esta clase habría sido la de la figura del bandolero en la literatura romántica catalana y eslovaca, tanto más si tenemos en cuenta que el Romanticismo, entendido en el particular caso catalán como primera fase de la “Renaixença”, empieza oficialmente en Cataluña en 1833¹ con la publicación de la oda *La Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau (1798-1862) y, tres años después, en el año 1836, oficialmente en Eslovaquia, con la reunión secreta de Ľudovít Štúr (1815-1856) y sus partidarios en el castillo de Devín, en la que prometieron dedicar sus vidas a la causa del pueblo eslovaco.

Pero hay que tener muy en cuenta que, cuando, por un lado, el romántico Víctor Balaguer (1824-1901) o el modernista Joan Maragall (1860-1911) escribían sobre Joan de Serrallonga, y cuando, por otro, Samo Chalupka (1812-1883), Janko Kráľ (1822-1876) o Ján Botto (1829-1881) escribían sobre Jánošík, todos hundían las raíces de su inspiración en el venero de una

¹ Y ocurre lo mismo en el resto de España coincidiendo con la desaparición de Fernando VII.

multisecular tradición popular que, de modo totalmente independiente, se había ido desarrollando tanto en Cataluña como en Eslovaquia alrededor de la figura del bandido.

Todo lo expuesto nos lleva a la conclusión de que sin un estudio previo de la literatura popular sobre bandoleros en Eslovaquia y en Cataluña, el pretender abordar la literatura romántica sería como empezar la casa, si no por el tejado, sí al menos por el segundo piso. Es imprescindible analizar y valorar primero las similitudes y diferencias de las tradiciones folclóricas, porque son la base de todas las demás creaciones posteriores. Nuestro trabajo representa un primer paso en la comparación de tales tradiciones populares sobre bandoleros en la cultura eslovaca y catalana.

1.2. ESTADO ACTUAL DE LOS CONOCIMIENTOS

Los estudios de eslavística en España siguen siendo una disciplina joven, en la que encontramos muchos campos inexplorados, entre los que se cuenta también el folclore eslavo en general y eslovaco en particular. De las obras publicadas en España podemos mencionar el libro de Larisa Sokolova y Rafael Guzmán Tirado *El folclore de los pueblos eslavos* (2003), obra pionera en su género, en la que los autores comentan en líneas generales la tradición folclórica de los diversos pueblos eslavos, y la *Guía de la Cultura rusa* (2004) de María Sánchez Puig, que toca algunos temas relacionados con el folclore ruso.

Por lo que se refiere a la lengua y la cultura catalana, podemos constatar que su carácter minoritario condiciona su difusión, más bien limitada, en el mundo. Por lo que sabemos, en Eslovaquia se han publicado traducciones de algunas obras de escritores catalanes, sin embargo, no existe ninguna obra dedicada a la cultura o la historia catalanas. Podemos decir que conceptos históricos como los de “nyerros” y “cadells”, al igual que personalidades como las de Serrallonga o Rocaguinarda son algo completamente desconocido en Eslovaquia. No es necesario, por tanto, subrayar que nuestro trabajo, que traza una comparación de las condiciones históricas para la aparición del bandolerismo en Eslovaquia y en Cataluña y de la imagen del bandido en la literatura oral eslovaca y catalana, no tiene precedente.

Por otro lado, nuestro trabajo se basa en unas investigaciones pormenorizadas ya existentes en el campo de la historia y del folclore. Las tradiciones eslovacas relacionadas con el bandolerismo han sido y siguen siendo objeto de interés para historiadores (Pavel Horváth) y folcloristas (Andrej Melicherčík, Viera Gašparíková, Soňa Burlasová, Daniel Luther, etc.) eslovacos y eslavistas extranjeros (Joanna Goszczyńska). Se han llevado a cabo estudios del bandolerismo eslovaco y de su reflejo en el folclore no sólo como un fenómeno exclusivamente local, sino enmarcado en el contexto más amplio de la cultura carpática. Resultados de estos estudios son valiosas publicaciones, de las que mencionemos por lo menos el número 36 de la revista *Slovenský národopis* del año 1988, dedicado a las tradiciones del bandolerismo en la cultura y la conciencia histórica de las naciones de la antigua Checoslovaquia, o el libro *Герой или збойник? Образ разбойника в фольклоре Карпатского региона. Heroes or Bandits: Outlaw Traditions in the Carpathian Region*, publicado 2002 en Budapest (European Folklore Institute), en el que sus editores, Viera Gašparíková y Boris Putilov†, reunieron trabajos sobre el folclore de bandidos checo, ucraniano, polaco, eslovaco, húngaro y moldavo. Gracias a estas publicaciones hemos podido construir nuestro trabajo sobre unas bases realmente sólidas.

De modo parecido, el bandolerismo catalán también ha sido objeto de estudios, especialmente históricos. Resultado de ellos son las publicaciones de Joan Reglà², Joan Fuster, Xavier Torres o Núria Sales, citadas en la bibliografía. Por lo que se refiere al folclore relacionado con los bandidos, la situación inicial de nuestra investigación fue menos favorable. Mientras que en Eslovaquia se ha dedicado mucha atención a la literatura oral, se han recopilado muchos textos populares y se han escrito estudios monográficos, en Cataluña, como ya hemos advertido, el bandolerismo ha sido sobre todo objeto de interés para la ciencia histórica, mientras que las tradiciones folclóricas quedaban en segundo plano. No existen publicaciones exclusivamente centradas en el folclore de bandidos, con la excepción, por supuesto, de la antología de las canciones catalanas de bandidos de Josep Gibert (*Cançons de bandolers i lladres de camí ral*, 1989). Esto es todavía más cierto en lo referente a la prosa popular, pues no existen antologías de leyendas sobre bandidos (con excepción de la obra de Xavier Roviró i Alemany centrada en Serrallonga), por lo cual tuvimos que buscar los textos en diferentes y muy dispersas fuentes, la mayor parte de ellas publicadas en tiempos relativamente recientes. Desde los años ochenta del siglo XX, el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (GRFO), cuyo director es el ya mencionado Xavier Roviró i Alemany, ha realizado muchas recopilaciones sobre todo en la Plana de Vic y en Les Guilleries, y entre el material recolectado hay también narraciones sobre bandidos.

² Como ya hemos apuntado más arriba, la problemática del bandolerismo en Eslovaquia ha sido detalladamente analizada en el marco de la región carpática, al igual que el bandolerismo en Cataluña lo ha sido en el ámbito pirenaico. Sin embargo, hasta ahora no se habían buscado paralelismos más lejanos de este fenómeno social o incluso posibles relaciones mutuas, aunque puedan rastrearse algunos atisbos de ir más allá. Así, por ejemplo, Joan Reglà (1962: 14, 15) compara el bandolerismo en Cataluña con el bandolerismo en Italia, donde asegura que se fortaleció como oposición contra los gobiernos tiránicos de las repúblicas italianas medievales, o lo compara con el bandolerismo en los Balcanes o en Rumanía, escribiendo que «*tot el folklore iugoslau i romanès està ple d'històries de haiduks o bandolers, elevats a la categoria de veritables herois en les lluites contra els Estats dominadors, Àustria i Turquia. Es una manifestació del mite romàntic, que també a Espanya ha convertit en herois els bandolers catalans i andalusos*», y, por otro lado, Viera Gašparíková (1979: 27) advierte que las tradiciones de bandidos son frecuentes no sólo en la región carpática, incluyendo también las etnias de más allá de Ucrania (es decir Rumanía y Hungría), sino también en la Bohemia del Norte, en Alemania, en los Balcanes y, en el Oriente, en Georgia.

1.3. OBJETIVOS Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Dado que la comparación de los fenómenos culturales en los que centramos nuestro trabajo, es un tema completamente nuevo, nos ha parecido importante empezar por su ubicación en un contexto más amplio. El análisis de la tradición oral va precedido de capítulos que explican el origen y las causas de su existencia: las condiciones históricas de la aparición del bandolerismo y sus transformaciones, desde las formas primitivas, pasando por su época de auge, hasta su declive entre finales del siglo XIX y principios del XX. El núcleo mismo del trabajo se centra en el análisis de las tradiciones de bandidos en la canción popular, en la prosa popular y en las formas dramáticas, con ligeras aproximaciones también, en su caso, a las demostraciones musicales y pictóricas.

Un objetivo de nuestro trabajo ha sido ofrecer una panorámica de la historia del bandolerismo en Eslovaquia y en Cataluña, observando las similitudes y diferencias en su evolución y señalando qué reflejo tuvo este fenómeno social en el folclore y en la literatura. Después de trazar en los dos primeros capítulos de nuestro trabajo las relaciones y paralelismos históricos, nos centramos en la temática relacionada con el bandolerismo en la tradición oral, concretamente en la canción popular, la prosa popular y en las demostraciones populares de carácter dramático.

El hecho de habernos centrado en estos temas parciales ha condicionado la estructura de nuestro trabajo. Lo hemos dividido en cinco capítulos principales (a los que antecede el capítulo 1. Introducción y cierra el capítulo 7. Conclusión), en cada uno de los cuales analizamos la problemática señalada en el título, primero en la historia y la cultura de Eslovaquia, luego de Cataluña:

- | | |
|---|---|
| 2.1. Los bandidos en la historia eslovaca | 2.2. Los bandidos en la historia catalana |
| 3.1. Biografías de algunos bandidos | 3.2. Biografías de algunos bandidos |
| 4.1. La prosa popular eslovaca | 4.2. La prosa popular catalana |
| 5.1. Las canciones populares eslovacas | 5.2. Las canciones populares catalanas |
| 6.1. El teatro popular eslovaco | 6.2. El teatro popular catalán |

Los capítulos son independientes entre sí en cuanto a su contenido. No pretendemos hacer hincapié en las similitudes y diferencias entre los fenómenos históricos y culturales analizados, aunque tampoco lo evitamos. Para establecer similitudes es necesario primero hacer un análisis detallado de los elementos parciales. En este sentido los capítulos desempeñan el papel de material básico, necesario para la posterior comparación en la Conclusión.

Dado que somos conscientes de que, como escribe la folclorista eslovaca Soňa Burlasová (1984: 39), «la condición imprescindible para un conocimiento completo y para la comparación es la acumulación sistemática del material y su clasificación» («nevyhnutnú podmienku k celostnému poznaniu a porovnávaniu tvorí systematické sústred'ovanie materiálu a jeho vyhodnocovanie»), en la primera fase de nuestro trabajo nos hemos ocupado de reunir leyendas y canciones eslovacas y catalanas, así como de elaborar las antologías de los textos, con sus traducciones y comentarios. Los capítulos de las canciones y de la prosa popular están complementados por las siguientes antologías de textos:

1. En la versión eslovaca del trabajo:

- Antológia slovenských zbojníckych povestí (ASPv.)
- Antológia slovenských zbojníckych piesní (ASPn.)
- Antológia katalánskych zbojníckych povestí (AKPv.)
- Antológia katalánskych zbojníckych piesní (AKPn.)

2. En la versión española del trabajo:

- Antología de leyendas eslovacas sobre bandidos (ALE)
- Antología de canciones eslovacas sobre bandidos (ACE)
- Antología de leyendas catalanas sobre bandidos (ALC)
- Antología de canciones catalanas sobre bandidos (ACC)

Los textos los presentamos en la lengua original, traducidos los textos eslovacos al español y los textos catalanes al eslovaco. Cada uno va acompañado por un comentario, escrito en eslovaco y español respectivamente, y complementado con notas a pie de página.

Las antologías son la base en la que se fundamenta nuestro trabajo, de las que hemos tomado los ejemplos y las que han hecho posible el sacar conclusiones. En nuestro estudio remitimos muchas veces a los textos completos contenidos en las antologías o a los comentarios que los preceden, y viceversa, porque tanto la tesis propiamente dicha como las antologías son partes que se complementan mutuamente. La estructura de las antologías se corresponde exactamente con la estructura de los sucesivos capítulos de la tesis doctoral (por ejemplo, la sucesión de ejemplos en la *Antología de canciones eslovacas* sigue el orden en el que hemos analizado el material correspondiente en el capítulo 5.1.).

El último capítulo (7.) representa el sumario y la comparación del material elaborado en los capítulos anteriores, así como las conclusiones (la verdadera “tesis”) de todo el trabajo.

1.3.1. CONTENIDO DE LOS CAPÍTULOS

1. En los capítulos “Los bandidos en la historia de Eslovaquia” (2.1.) y “Los bandidos en la historia de Cataluña” (2.2.) ofrecemos un repaso general de las manifestaciones del bandolerismo desde la Edad Media hasta principios del siglo XX, comentándolas en el marco más amplio de los sucesos históricos.

Hay que recordar que en estos capítulos no recogemos sólo informaciones referentes al bandolerismo, sino también testimonios sobre otros aspectos del descontento social que propiciaban las condiciones para la aparición de dicho fenómeno. En la historia de Eslovaquia se trata sobre

todo de un repaso por las revueltas antifeudales y las sublevaciones nobiliarias. Por ejemplo, el descontento de la nobleza húngara con la política de los Habsburgo, manifestado en la sucesión de sublevaciones nobiliarias a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII, está relacionado con el bandolerismo en el sentido de que el ambiente de agitación que habían provocado, contribuyó a la radicalización de las masas populares y al crecimiento de las demostraciones de rebeldía hacia los señores feudales, lo que se concretaba sobre todo en la huida de los siervos de sus señoríos, con el resultado de que muchos de los huidos se unían a las cuadrillas de bandoleros que actuaban en la parte eslovaca de los Cárpatos.

De modo parecido, si escribimos sobre la historia de Cataluña, no podemos pasar de largo acontecimientos tales como el Corpus Christi del año 1640, la “Guerra de los segadores” (conocida también como “Guerra de separación”) (1640-1659), la “Paz de los Pirineos”, firmada en el año 1659, o la “Guerra de Sucesión de España” (1700-1714) que tanta influencia tuvo en la insurrección de Ferenc II Rákóczi (1703-1711) en Hungría. En la historia del siglo XIX, la “Guerra de la Independencia” (1808-1814) contra la invasión napoleónica fue causa, por la forma de lucha de las guerrillas, del crecimiento de la actividad de los bandidos en Cataluña, dado que tal tipo de combate era en muchas ocasiones lo más parecido al bandolerismo, y los propios bandidos se vieron implicados en la conflagración. Y, por fin, tampoco podemos omitir la mención de las “guerras carlistas”, que se sucedieron desde el año 1833 hasta el año 1876, puesto que Cataluña fue uno de sus principales escenarios, y en los encuentros armados provocados por estos conflictos políticos tomaron parte muchos bandidos catalanes.

Además del bandolerismo, en los capítulos 2.1. y 2.2. hacemos alusión también a otras facetas de la delincuencia de la época; en relación con el bandolerismo pirenaico, por ejemplo, no podemos omitir el mencionar a los contrabandistas, algunas veces aliados, otras veces enemigos de los bandoleros, a la fuerza armada voluntaria conocida como “els parrots” o a las unidades armadas irregulares de “miquelets”.

Marginalmente advertimos también sobre algunas coincidencias internacionales eslovaco-españolas. En el capítulo sobre el bandolerismo en Eslovaquia recordamos, por ejemplo, la intervención de tropas españolas en la conquista del castillo de Muráň (1549) y, como hemos señalado más arriba, explicamos la sublevación de Ferenc II Rákóczi como uno de los episodios de la internacionalización de la “Guerra de Sucesión de España” (1701-1714), en la que el rey francés Luis XIV intervino en apoyo de su nieto (sobrino nieto de Carlos II el Hechizado) Felipe de Borbón, duque de Anjou y, con intención de debilitar a sus enemigos los Habsburgo, propició la apertura de un nuevo frente en Hungría prometiendo su apoyo a los “kuruci”.

Por lo demás, en los capítulos 2.1. y 2.2. hemos incluido entre los acontecimientos históricos también informaciones de carácter cultural. Si, por ejemplo, algún acontecimiento histórico relacionado de alguna manera con el bandolerismo llegó a convertirse en tema de alguna obra de la literatura culta o semipopular, hacemos referencia a ello. Tal es el caso de obras como la *Leyenda sobre los santos Svorad y Benedicto* (*Legenda o svätých Svoradovi a Benediktovi*); la *Canción sobre el castillo de Muráň* (*Píseň o zámku Muránském*); *Sobre Jakub Surovec, bandolero* (*O Surovec Jakubovi, zbojníkovi*) (en la literatura eslovaca), o *Lo Chrestià* de Francesc Eiximenis, *Les Cobles* de Pere Giberga (en la literatura catalana).

En cuanto al planteamiento de la problemática histórica, aunque nuestra panorámica del bandolerismo en Eslovaquia se basa fundamentalmente en el esquema trazado por Pavol Horváth (Gašparíková, 1988a), no nos hemos atenido al pie de la letra a sus opiniones, sino que consecuentemente aportamos algunas innovaciones.

En primer lugar, dedicamos mayor atención a otras formas de bandolerismo diferentes de aquellas consideradas como tradicionales. En tanto que Pavol Horváth se centra casi exclusivamente en el bandolerismo de los siervos dirigido contra los estratos superiores de la sociedad feudal, nosotros contemplamos también el llamado “bandolerismo señorial” (Reglà, 1962: 14), lo que significa que contamos entre los bandidos también a los caballeros salteadores (lúpežní rytieri), activos en Eslovaquia en la primera mitad del siglo XVI. En este sentido, nuestra panorámica ofrece un más amplio cuadro del bandolerismo en Eslovaquia, y este enfoque nos da ocasión para situarlo en un contexto europeo más extenso.

En segundo lugar, no nos atenemos estrictamente a la periodización establecida en las fuentes en las que nos hemos basado. Pavol Horváth hace coincidir la segunda etapa del bandolerismo eslovaco con el inicio de la Guerra de los Treinta Años y la sublevación de Gabriel Bethlen, en tanto que incluye en la etapa primera del bandolerismo eslovaco la sublevación de István Bocskay, así como las sublevaciones de los valacos (valašské povstania) y la actividad de los bandidos Adamčík e Ilčík. Por el contrario, nosotros situamos la sublevación de István Bocskay en la segunda etapa, porque inicia una cadena de sublevaciones de la nobleza húngara contra los Habsburgo, que condicionaría todo el siglo XVII de la historia del Reino de Hungría. Así pues, consideramos que el acontecimiento que marcó el principio de la segunda etapa del bandolerismo eslovaco fue la Guerra de los Quince Años (1593-1606), la primera demostración de resistencia de la nobleza húngara frente a las pretensiones centralistas y contrarreformistas de los Habsburgo.

Otra diferencia de nuestro cuadro histórico, en comparación con el de Pavol Horváth, consiste en que nosotros enmarcamos las manifestaciones del bandolerismo y de otras formas de lucha antifeudal en un lapso de tiempo más largo. Pavol Horváth termina su repaso histórico con el bandido Vdovčík, pero nosotros continuamos hasta el momento de la aparición de las relaciones capitalistas, concretamente hasta el momento de la abolición de la servidumbre por Francisco José I en marzo del año 1853. Continuar hasta este momento nos parece lógico, porque tan sólo la promulgación de las leyes de abolición propició las condiciones necesarias para la desaparición de las relaciones feudales, que habían sido el fundamento del desarrollo del bandolerismo. En el marco del siglo XIX hacemos referencia también a otras formas de lucha antifeudal diferentes al bandolerismo, es decir, a la protesta social de las masas populares guiadas por jóvenes intelectuales eslovacos.

Por otro lado, tampoco nos guiamos estrictamente según la periodización del bandolerismo catalán que plantea Agustí Alcoberro i Pericay en su publicación *Pirates i bandolers als segles XVI i XVII* (Alcoberro i Pericay, 1991). Este autor no distingue “etapas” en la historia del bandolerismo catalán, sino que lo contempla de tal forma, que resalta el bandolerismo de los siglos XVI y XVII (“la época de oro”) y deja en segundo plano tanto lo que le precedió, como lo que siguió después. Por ejemplo, el siglo XVIII, que nosotros incluimos en la segunda etapa, porque todavía estaba muy presente la crisis que marcó el siglo anterior y de la que la sociedad se recuperaba muy lentamente, queda caracterizado por Alcoberro de modo un tanto impreciso, como un siglo en el que «*la pirateria i el bandolerisme no es van esgotar, [...] per bé que la seva força tendí a disminuir*».

Nuestro sistema de periodización queda dividido, en principio, en tres etapas, definidas como: 1. Inicios, 2. Culminación y 3. Decadencia, lo que nos permite plantear el repaso de la historia del bandolerismo en Eslovaquia y en Cataluña de tal manera que resalten todas sus posibles similitudes o diferencias.

2. Continuación de los capítulos 2.1. y 2.2. son los capítulos biográficos sobre algunos bandidos más conocidos en la historia de Eslovaquia y de Cataluña (capítulos señalados como 3.1. y 3.2.). Nos centramos sobre todo en Juraj Jánošík (1688-1713) y en Joan de Serrallonga (1594-1634), porque ambos bandidos son los que están más presentes en la cultura popular de ambos pueblos. Basándonos en estos capítulos podemos comparar hasta qué punto coincide, o no, en ambos casos la verdad histórica con la imagen del bandido en el folclore y en la literatura. Puesto que los capítulos sobre la historia del bandolerismo y sobre las biografías de los bandidos están estrechamente vinculados, cuentan con una bibliografía común, adjunta al final de los capítulos biográficos.

3. En los capítulos “La temática de bandidos en la prosa popular eslovaca” (4.1.) y “La temática de bandidos en la prosa popular catalana” (4.2.) comentamos la presencia de la figura del bandido en los diferentes géneros de la prosa popular, centrándonos seguidamente en el análisis de las leyendas históricas. El núcleo del trabajo consiste en el recorrido por las leyendas sobre los bandidos más conocidos en la tradición eslovaca, concretamente, sobre las tres figuras emblemáticas, representantes respectivamente de una época diferente: Jánošík (siglo XVIII), Vdovčík (siglo XIX), Karolíček (siglos XIX-XX); y en la tradición catalana sobre el bandido Serrallonga por un lado, y, por otro, sobre varios bandidos de los que se conservan sólo anécdotas o noticias sueltas (Fadrí de Sau, Serraller, Cabrer, etc.).

Los capítulos referidos a las leyendas eslovacas y catalanas tienen estructura paralela, por la que hemos optado con el fin de preparar mejor el material para la posterior comparación. Básicamente su contenido está dividido en dos grandes bloques:

4.(X).1. Introducción

4.(X).2. La imagen del bandido en las leyendas populares, analizando éstas, en el caso de los bandidos que reunieron alrededor de su persona ciclos de narraciones, desde cuatro aspectos principales:

4.(X).2.1.1. Carácter de las leyendas

4.(X).2.1.2. Protagonistas de las leyendas

4.(X).2.1.3. Temática de las leyendas

4.(X).2.1.4. Estilo de las leyendas

El capítulo más extenso es el que se dedica a la temática de las leyendas. Ofrecemos en él un repaso por la biografía legendaria del héroe, dividida en varias etapas de su vida, a saber:

1. La infancia y la juventud del bandido

2. La época del bandidaje

3. La persecución del bandido

4. La muerte del bandido

5. El legado del bandido

En esta parte del trabajo aplicamos el método comparativo, puesto que comentamos coincidencias y diferencias de la biografía del héroe, tal como ha quedado reflejada en las leyendas populares y en las canciones populares y semipopulares, documentando cada razonamiento o conclu-

sión con un ejemplo (v. gr. las baladas y las leyendas eslovacas sobre Jánošík, o las canciones y leyendas catalanas sobre Serrallonga). Igualmente trazamos paralelismos y divergencias referentes a la biografía del bandido tal como queda reflejada en las leyendas populares, por un lado, y, por otro, en las obras literarias (v. gr. las leyendas sobre Jánošík y la prosa folletinesca sobre Jánošík, o las leyendas sobre Serrallonga y la novela de Víctor Balaguer sobre Serrallonga, etc.). También nos centramos en la búsqueda del origen de los motivos de las narraciones populares, que puede hallarse en las capas más antiguas del folclore, o en áreas extrafolclóricas. Los motivos los ubicamos en el contexto universal por medio de catálogos internacionales (AaTh, MI, Gašparíková, Krzyżanowski).

Al capítulo sobre las leyendas populares eslovacas añadimos una reflexión sobre la temática de bandidos en la prosa y el drama de los siglos XVIII y XIX, tanto cultos como de masas (lecturas divulgativas, elaboraciones dramáticas), en la que descubrimos el origen de una gran cantidad de motivos no folclóricos en las leyendas de bandidos. En la parte catalana no añadimos la reflexión correspondiente, porque las relaciones de los motivos de las leyendas populares catalanas con la literatura culta catalana y castellana ya se comentan en el texto mismo del capítulo.

4. Los capítulos “La temática de bandidos en la canción popular eslovaca” (5.1.) y “La temática de bandidos en la canción popular catalana” (5.2.) ofrecen un repaso por las canciones de temática de bandidos en ambas tradiciones, por lo que los dos capítulos tienen, al igual que en los casos anteriores, una estructura paralela. Básicamente están divididos en dos bloques principales:

5.(X).1. Introducción

5.(X).2. La imagen del bandido en las canciones (y baladas) de bandidos

El contenido de estos bloques tiene por objetivo definir el carácter de las canciones de bandidos desde diversos puntos de vista. En lo referente a las canciones eslovacas tratamos sobre su clasificación dentro de los géneros populares, sobre su difusión territorial, sobre su hipotética antigüedad, etc. En lo referente a las canciones catalanas, hacemos un repaso de las opiniones consagradas por los teóricos literarios y folcloristas catalanes sobre ellas, describimos sus cualidades poéticas y reflexionamos sobre la distinción entre la producción popular y la semipopular, que no se entiende de la misma manera en la ciencia eslovaca y en la catalana. Por fin, llegamos a la sistematización cronológica y estilística de las canciones. Dado que el carácter y la pertenencia al género es, en las dos tradiciones comparadas, diferente, también lo ha de ser la estructura de los capítulos. Las canciones folclóricas eslovacas las analizamos en el marco de tres categorías básicas, definidas según el tipo del héroe:

5.1.2.1. Canciones líricas y baladas sobre el bandido *anónimo*

5.1.2.2. Canciones líricas y baladas sobre el bandido *generoso*

5.1.2.3. Canciones noticieras sobre bandidos *con nombre conocido*

En el marco de estos capítulos valoramos las canciones líricas por un lado, y por otro lado las canciones con base argumental, en cuyo caso nos dirigimos según la propuesta de Soňa Burlasová de dividir las canciones en tres grupos: baladas (de tipo antiguo y de tipo moderno), romances y canciones noticieras. En relación con las canciones líricas, nos extendemos sobre su estilo, sobre sus

protagonistas, y también comentamos cómo se percibe a través de ellas al bandido, es decir, cuál es su imagen en la lírica popular.

Las canciones narrativas las describimos según cuatro aspectos fundamentales:

- 5.1.2.(X.X).1. Carácter de las canciones/baladas
- 5.1.2.(X.X).2. Protagonistas de las canciones/baladas
- 5.1.2.(X.X).3. La temática de las canciones/baladas
- 5.1.2.(X.X).4. El estilo de las canciones/baladas

En el análisis temático aplicamos el método comparativo, comentando la presencia de los motivos de las canciones populares en las canciones semipopulares y en la poesía romántica culta, en otros casos comparamos los motivos relacionados con los bandidos en las baladas y las leyendas populares.

Las canciones épicas catalanas, en las que distinguimos entre canciones de tipo antiguo y canciones de tipo moderno, las analizamos desde los mismos puntos de vista que las canciones narrativas eslovacas, es decir, describimos su carácter en general, su temática, sus protagonistas y su estilo.

A los capítulos sobre las canciones populares eslovacas de bandidos añadimos el capítulo sobre la temática de bandidos en varios tipos de las canciones semipopulares que se generaron en el transcurso de los siglos XVII a XIX. Señalamos las multiformes relaciones de las canciones folclóricas con las canciones semipopulares sociales y “de feria” (de cordel). También seguimos los motivos de bandidos en las canciones estudiantiles, escritas tanto en latín como en una lengua macarrónica eslovaco-latina, y, dado que en el capítulo 2.1. hemos definido a los “caballeros salteadores” como representantes del bandolerismo “aristocrático”, entre las canciones semipopulares de temática de bandidos incluimos también la canción histórica *Canción sobre el castillo de Muráň (Píseň o zámku Muráňském, 1549)*.

Un procedimiento análogo seguimos también en lo referente a las canciones catalanas, en las que es importante hacer hincapié sobre la influencia de las canciones de cordel, y, muy en especial sobre la importancia de las dos más antiguas canciones de bandidos catalanas, *les Cobles* de Pere Giberga (1544, 1546).

5. Los capítulos “Las tradiciones relacionadas con el bandolerismo en las manifestaciones folclóricas con elementos dramáticos” (6.1.) y “El teatro popular catalán” (6.2.) no tienen estructura paralela, porque la temática de bandidos en Eslovaquia y en Cataluña no se refleja en formas análogas de teatro popular. En la parte eslovaca nos centramos en la figura del bandido en los espectáculos rituales y en los bailes de bandidos, en la parte catalana nos centramos en los bailes dramáticos, en especial en el *Ball de Serrallonga*.

1.4. ASPECTOS Y CUESTIONES LINGÜÍSTICAS

Presentamos nuestro trabajo redactado en su totalidad en dos lenguas: eslovaco y español. Los textos, citas o muestras de textos, redactados en lengua catalana, los hemos traducido al eslovaco en la versión eslovaca, y en la versión española las conservamos, en la mayoría de los casos (aunque en alguna ocasión los traducimos) en el original catalán, que esperamos que para un lector hispano sea comprensible.

Puesto que en nuestro trabajo comentamos realidades y fenómenos históricos y culturales de Eslovaquia para los que en la lengua española no hay una expresión codificada, tuvimos que buscar, caso por caso, soluciones para una adecuada traducción. Un problema parecido se planteaba en relación con los fenómenos históricos y culturales de Cataluña, para los que tuvimos que buscar una traducción apropiada en eslovaco y, a veces también, en castellano.

Nuestras soluciones aplicadas al texto son las siguientes:

1. Dejar la palabra o expresión en su versión original, entre comillas, y, cuando aparece por vez primera, explicarla a pie de página, por ejemplo, “valaška”, “fujara”, “žinčica” o “kuruci”, en el caso eslovaco, o “veguer”, en el caso catalán. En el caso particular de “masia”, en algunas ocasiones la citamos en el original y entre comillas y otras veces la traducimos libremente como “usadlost” o “gazdovstvo”).

2. Remplazar la palabra o expresión por una traducción libre, explicada y razonada en una nota a pie de página, por ejemplo:

- “trabucaires” (la traducción literal sería “trombón-puškári”, explicamos esta expresión a pie de página y la reemplazamos por la traducción libre de “pištoľníci”)
- Los bandos enemistados de Cataluña, en catalán llamados “bàndols” (literalmente “bandy”), se traducen libremente como “tábory”.
- La fuerza armada que actúa en Cataluña para la protección del orden público, conocida como “mossos d’esquadra” (literalmente “chlapci z čaty”) se traduce más libremente como “čatníci”.

3. Traducir parcialmente la palabra o expresión y explicarla a pie de página, por ejemplo:

- El instituto armado de la Guardia Civil (literalmente “verejná bezpečnosť”) se traduce parcialmente y se cita como “zbor Guardia Civil”.

4. Adaptar el vocablo, según sea el caso, a la lengua eslovaca o española, por ejemplo:

- El vocablo “pandúri” lo citamos en su forma castellanizada “panduros”. Esta palabra todavía no figura en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), pero se encuentra ampliamente difundida gracias a las series históricas televisivas y a la literatura de divulgación.

- Las denominaciones de los bandos de “nyerros” y “cadells” se eslovaquizan en “nyerrovia” y “cadellovia”. En el capítulo de la historia, donde aparecen por vez primera, las citamos entre comillas, más tarde sin comillas.

Otro punto importante es la traducción de los nombres propios de los personajes históricos y los topónimos.

1. Los nombres propios de personalidades de la historia de Hungría los citamos, en la versión eslovaca del trabajo, en su forma eslovaca codificada, con la forma original magiar entre paréntesis, por ejemplo, Juraj I. Rákoci (György I. Rákóczi). En la versión española del trabajo citamos sólo la versión original magiar (György I. Rákóczi).

2. Algunos topónimos del antiguo Reino de Hungría, que tienen versión en varias lenguas, los citamos también en estas otras versiones, siempre poniendo en primer lugar la forma eslovaca, por ejemplo, Veľký Varadín, (Oradea Mare, Nagyvárad, Großwardein).

3. En la versión eslovaca del trabajo, los nombres propios de monarcas españoles los citamos en la forma tradicional de la historiografía eslovaca: por ejemplo Izabela Kastílska (Isabel la Católica) y Ferdinand Aragónsky (Fernando el Católico), Katolícki králi (Los Reyes Católicos), Karol II., “Počarený” (Carlos II, el Hechizado), Ferdinand VII. (Fernando VII), etc.

Sin embargo, los nombres que no tienen tradición en la historiografía eslovaca, no los traducimos, sino que los dejamos en su forma original. Tal es el caso, por ejemplo, del fundador de una unidad armada destinada a luchar contra los contrabandistas, Isidre Campsó, alias el Parrot (cuyo nombre no se traduce por Izidor), o el del alcalde de Valls Pere Antoni Veciana i Rabassa (cuyo nombre no se traduce por Peter Anton).

Los apodos de los personajes los dejamos también en su forma original, aportando, si se diere el caso, una traducción explicativa. Esto ocurre con el bandido Claudi el Moliner, explicado en eslovaco: doslova Klaudius, prezývaný Mlynár.

4. Los nombres de las ciudades y de las regiones catalanas, las citamos en la versión eslovaca en su forma catalana: Cerdanya (en vez de Cerdaña o Cerdagne), Girona (en vez de Gerona), Perpinyà (en vez de Perpiñán o Perpignan), L'Empordà (en vez de Ampurdán), etc. En la versión en español de la tesis damos preferencia a la forma castellana.

Para la designación de las unidades geográficas catalanas en la versión eslovaca del trabajo usamos, igualmente, formas originales catalanas, si bien, algunas veces las citamos y traducimos libremente: por ejemplo Vigovská rovina (la Plana de Vic), Pohorie Guillerries/Guillerijské pohorie (les Guillerries), Obačské pohorie (la serra d'Obac), Sauské údolie (el valle de Sau).

En la versión española de la tesis cuando aparece algún antropónimo escrito originariamente en cirílico, lo transliteramos según las normas internacionales de los eslavistas. Así, por ejemplo, Микола ІІІуґраї se translitera Mikola Šuhaj y no **Shuhay o Тарас Шевченко se translitera Ševčenko y no **Shevchenko.

La declinación de los antropónimos catalanes presenta grandes dificultades, puesto que no hay tradición al respecto. Para resolver esta cuestión hemos aplicado de forma analógica lo establecido para la declinación de nombres grecolatinos y franceses. Así, un nombre como Antoni (< lat. Antonius), se debe declinar según el paradigma *nuncius*, es decir, G. Antonia, D. Antoniovi y no según, el paradigma *kuli*, **Antoniho, **Antonimu. Lo mismo ocurre con un nombre como Fadrí (< lat. Fratrinus) que debe declinarse según el ejemplo de Nero, G. Nerona, y así G. Fadrí-na, D. Fadrínovi, y no según el paradigma *kuli*, es decir **Fadrího, **Fadrímu. Esto queda ilustrado de forma sucinta en los siguientes ejemplos:

Hilari (< lat. Hilarius) G. Hilaria, D. Hilariovi y no **Hilariho, **Hilarimu (cf. sl. Hilár, G. Hilára).

Isidre (< Isidorus) G. Isidra, D. Isidrovi y no **Isidreho, **Isidremu (cf. sl. Izidor, G. Izidora).

Pere (< lat. Petrus) G. Pera, D. Perovi y no **Pereho, **Peremu (cf. sl. Peter, Petra).

Reglà (< lat. regularis) G. Reglàra, D. Reglàrovi.

Escolà (< lat. vulg. scholanus) Escolàna, Escolànovi.

Tragorà (< lat. vulg. traguranus) G. Tragoràna, D. Tragorànu.

Bou (< lat. bos, G. bovis, A. bovem) G. Boua, D. Bouovi.

Dalmau (< lat. Dalmatius) G. Dalmaua, D. Dalmauovi (cf. sl. Dalmác, G. Dalmáca).

Feliu (< lat. Felix, G. Felicis, A. Felicem) G. Feliua, D. Feliuovi (cf. Felix, G. Felixa).

Martí (< lat. Martinus, G. Martini) G. Martína, D. Martínovi y no **Martího, **Martímu (cf. sl. Martin G. Martina).

Finalmente señalamos que para la anotación de formas dialectales hemos aplicado, en el caso de las terceras personas de singular masculino del pretérito y otros similares, el principio etimológico de la ortografía, escribiendo *vytiahōł*, a no *vytiahov*; *boł*, a no *bou*; *žna*, a no *žuna*; *chłap*, a no *chuap*, etc.

2. Aproximación histórica

2.1. LOS BANDIDOS EN LA HISTORIA DE ESLOVAQUIA

2.1.1. INTRODUCCIÓN

2.1.1.1. EL BANDOLERISMO EN ESLOVAQUIA

El bandolerismo como fenómeno social está estrechamente unido a la época del feudalismo. Aunque a menudo se considera este fenómeno como una forma de lucha antifeudal, pensamos que es demasiada simplificación el identificar el bandolerismo exclusivamente con la rebeldía de los oprimidos contra sus señores. Abundan las pruebas de que las acciones de los bandoleros no sólo se dirigían contra los nobles feudales terratenientes, sino también, e incluso con más frecuencia, contra comerciantes y burgueses y contra individuos procedentes de las clases populares, aunque se tratara mayoritariamente de gente acomodada como molineros, bodegueros, tejedores, etc.

No faltaron tampoco los casos en los que algún noble llegó a aprovechar en su favor la existencia de cuadrillas de bandoleros para emplearlos como fuerza armada en sus rivalidades políticas, y en tales casos, obviamente, tampoco es posible hablar de lucha antifeudal.

En la historiografía eslovaca tradicional, el pillaje (lúpežníctvo) practicado por miembros de un estamento social que no fuera el de los siervos no se consideraba “bandolerismo en el sentido propio de la palabra”. Sin embargo, si tomamos en cuenta el bandolerismo en un sentido más amplio, podríamos considerar como bandidos también a los llamados “caballeros salteadores” (“lúpežní rytieri”), es decir, miembros de casas nobles que en la primera mitad del siglo XVI aprovecharon las luchas por el trono húngaro y el cataclismo político y social provocado por la invasión otomana, para dedicarse al asalto y saqueo de propiedades, robo de caminantes, etc., actividad que podríamos calificar como bandolerismo. Este fenómeno responde a lo que los historiadores catalanes, por su parte, llaman el bandolerismo “señorial” o “aristocrático”, del que Joan Reglà (1962: 14) escribe que es aún más antiguo que el “bandolerismo popular” (el bandolerismo en el sentido propio de la palabra). Al igual que en la historia catalana, en la historia de Eslovaquia podemos hablar no de uno, sino de dos tipos de bandolerismo.

2.1.1.2. PERIODIZACIÓN DEL BANDOLERISMO EN ESLOVAQUIA

Las regiones montañosas, en especial las de los condados septentrionales de Eslovaquia Central y Occidental, en zonas vecinas a Moravia Oriental y a Silesia, alrededor de Těšín, ofrecían, por

su población escasa y muy dispersa, unas condiciones muy favorables para la práctica del bandolerismo, el cual se hizo allí endémico desde tiempos inmemoriales, pero su gran auge se sitúa en el segundo cuarto del siglo XVI, favorecido, como ya se ha señalado, por el desorden causado por la invasión otomana y las convulsiones sociales y políticas que supuso. El verdadero apogeo de “la edad de oro del bandolerismo” se sitúa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, coincidiendo con la llamada “era kuruc” (1678-1711), para iniciar luego un proceso de lenta decadencia que llegaría hasta bien entrado el siglo XIX, cuando el cambio de las condiciones sociales, así como la mejora de las comunicaciones y la eficacia de las medidas policiales, llevaron a su total desaparición.

De acuerdo con la periodización que Pavel Horváth expone en la introducción del libro *Jánošík, obraz zbojníka v národnej kultúre* (*Jánošík, la imagen del bandido en la cultura nacional*), coordinado por la prestigiosa folclorista Viera Gašparíková (Gašparíková, 1988a: 9), la historia del bandolerismo en Eslovaquia se puede dividir en tres etapas:

1. Comienzos y primer desarrollo del bandolerismo.
2. La era de esplendor del bandolerismo.
3. El crepúsculo del bandolerismo.

En rasgos generales nos guiaremos, en nuestro trabajo, según esta periodización.

2.1.2. PANORÁMICA HISTÓRICA DEL BANDOLERISMO.

2.1.2.1. COMIENZOS Y PRIMER DESARROLLO DEL BANDOLERISMO

Las primeras noticias sobre la lucha antifeudal se remontan a la Alta Edad Media, cuando las relaciones feudales están en periodo de consolidación, es decir, entre los siglos IX y XII. El proceso de feudalización no se completó en las tierras de lo que hoy día es Eslovaquia hasta el siglo XII. Es una fecha un tanto tardía con respecto a otros países de Europa, pero hemos de tener en cuenta precisamente factores tan decisivos como la destrucción del Imperio de la Gran Moravia (833-907) por los magiares y la lenta consolidación del reino húngaro, que se cristianiza oficialmente en la época del santo rey Esteban I (reg. 977-1038).

Anteriormente los campesinos vivían en un sistema primitivo llamado “de terreno mancomunado” (en eslovaco “*chotárna občina*”) (Gácsová, 1955: 12), que se basaba en la propiedad común de un territorio, del que se asignaba a cada uno de los miembros de dicha comunidad una parcela para su cultivo. Con la progresiva implantación del feudalismo, los miembros de la capa gobernante fueron apropiándose de terrenos cada vez más extensos, que englobaban gran número de antiguas comunidades, y sus miembros pasaban de campesinos libres a convertirse en siervos. Se supone que el temprano bandolerismo medieval surgió como consecuencia de la extensión del régimen feudal y de la consiguiente opresión de los labriegos. Al escapar de sus amos, los siervos fugitivos no tenían otra salida que esconderse en zonas montañosas y vivir del pillaje ocasional. Las primeras cuadrillas de bandidos se formaron probablemente de estos siervos huidos.

En documentos de la Alta Edad Media encontramos los primeros testimonios concretos y específicos acerca de los bandidos en la época del feudalismo temprano en territorio eslovaco. Donde ya expresamente se mencionan bandidos es en una de las más antiguas obras hagiográficas húngaras, *La leyenda de los Santos Svorad y Benito* (*Vita Sanctorum heremitarum Zoerardi*

confessoris et Benedicti martyris). Fue escrita entre los años 1064 y 1070 por el obispo Mauro de Pécs, y en ella se narran dos episodios acerca de unos bandidos de la zona alrededor de las ciudades eslovacas de Nitra y Trenčín: se trata del episodio del asesinato de San Benito (lo mataron unos bandidos, porque creían que tenía dinero, y luego lo arrojaron al río Váh) y del episodio de la resurrección, por intercesión San Svorad, de un bandido herido (después de haber resucitado, el bandolero herido decidió, por agradecimiento, convertirse, a su vez, en ermitaño) (Minárik, 1997a: 62-68).

De la Alta Edad Media realmente se conservan pocas noticias escritas. Es así que datan del siglo XII los primeros testimonios sobre situación del campesinado y su incipiente rebeldía, como se pone de manifiesto el documento conocido como *Cédula de Zobor (Zoborská listina)* del año 1113. Se trata de un informe del abad del monasterio de Zobor, llamado Godefrid, en el cual, entre otras cosas, hace mención de unos siervos que huyeron de los dominios del monasterio y «*estando fuera de la Ley, se proclamaban libres*» (Gáscová, 1955: 39).

La época del apogeo del feudalismo (siglo XIII) trajo consigo el aumento de las corveas³, el incremento del tributo pagado en especie y la introducción del tributo pagado en dinero. Ante tal escalada de la presión feudal, los siervos respondieron con la huida: mientras que en la segunda mitad del siglo XIII eran frecuentes las fugas masivas a las ciudades en desarrollo, los documentos históricos del siglo XIV dan testimonios principalmente de fugas individuales. Los señores feudales procuraron limitar el libre movimiento de los siervos y a quienes ayudaban a los fugitivos se les aplicaban severos castigos. El incremento de las obligaciones de servidumbre, sobre todo de las corveas, fueron causa de que, a pesar de estos castigos, en aquella época aumentara el número de los que escapaban. Varios documentos históricos de finales del siglo XV dan testimonio sobre la actividad de cuadrillas estables en muchas regiones de Eslovaquia. Por ejemplo, en la primavera de 1492 estaba activa en Eslovaquia Nororiental una cuadrilla de bandidos, más de cincuenta, bajo el mando de Fedor Hlavatý. Se supone, que sus miembros eran siervos eslovacos, polacos y ucranianos que habían huido de sus señoríos y asaltaban las localidades en la frontera eslovaco-polaca. Estos bandidos se concentraban en las rutas mercantiles de Eslovaquia oriental y se dedicaban a robar a los que por allí pasaban. Se conserva una carta de amenaza a los ciudadanos de Bardejov, fechada el 25 de julio de 1493, en la que los bandidos exigían una fuerte cantidad de dinero como indemnización por cuatro miembros de la banda, que habían sido ahorcados en esta ciudad a finales del año 1492. Dicha carta, que, amén de su interés histórico, se considera como un valioso testimonio lingüístico del eslovaco preliterario oriental, reza así:

Vy zli a nespavedlivi lude Bardiovci, vy ste nafzich bratov dali zvefzati - ludi dobrych a nevinnych, jako mordere necnotlivi, ktori ani vam, ani žadnomu nič nebili vinni. A pretož, jesli nam priatelom a rodovi ich za nich nepoložite czeteri sta zolotych ve zoloce do troch nedeli v klaftore v Mogili u Crakova alebo u cartusov v Lechnici, tedy na vafzich hordlech i na vafzim imaniu i na vafzich poddanych se bud' dluho, bud' kratko takto se mstiti budemy, pokud' nafzeho rodu stava.

Tot list pisan z hor, dzen svateho Jacuba.

Orava, Muraň, Dunajec, Senok, Rimanov, Premysl.

Vafzko nevinny. Krov nevinna. Timko nevinny.

(Minárik, 1997a: 107)

³ Castellanización del francés *corvée* “travail gratuit que les serfs, les roturiers devaient au seigneur”.

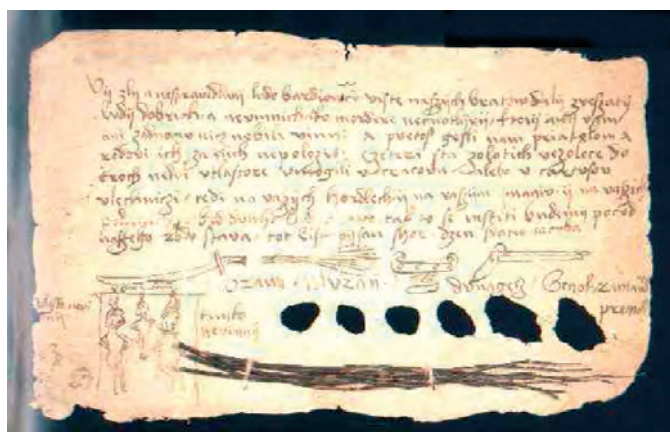
Su traducción es la siguiente:

Vosotros, malas e injustas gentes de Bardejov, vosotros habéis hecho ahorcar a nuestros hermanos - gente buena e inocente, como asesinos indignos, quienes no eran culpables de nada ni contra vosotros ni contra nadie. Y por eso, si a nosotros, sus amigos y parientes, no nos entregáis cuatrocientos ducados en oro dentro de tres semanas en el monasterio de Mogila junto a Cracovia o en el convento de los cartujos en Lechnica, entonces, más tarde o más temprano, tomaremos venganza contra vuestros cuellos, vuestras posesiones y vuestros siervos, en tanto que siga en pie nuestro clan.

Esta carta esta escrita el las montañas, el día de Santiago.

Orava, Muraň, Dunajec, Senok, Rimanov, Premyšl.

Vaško inocente. Sangre inocente. Timko inocente.



Carta de los bandidos amenazando a los ciudadanos de Bardejov.

hidalgos pobres de diversas nacionalidades, pero al sentirse traicionados por la nobleza, los contingentes armados dirigieron su furia contra los terratenientes, y los soldados radicalizados se dedicaron a asaltar residencias nobiliarias y monasterios. Las consecuencias legales de esta rebelión, conocida como “Rebelión de Dózsa”⁴ (“Dóžovo povstanie”) o “guerra campesina” (“rol’nícka vojna” o “sedliacka vojna”), para el pueblo llano fueron desastrosas. Tras su represión, en el año 1514, se reunió el parlamento en Buda y promulgó una serie de leyes dirigidas contra los miembros del tercer estamento, a quienes, entre otras medidas, se les prohibió el llevar armas. También se codificaron los deberes laborales básicos y los impuestos debidos a sus amos. Pero lo más importante fue la prohibición completa de trasladarse libremente sin el consentimiento de su señor feudal, de modo que las gentes quedaron de por vida ligados a su terruño. Esto es el principio de la servidumbre de gleba (nevoľníctvo). Los artículos 14 y 25 rezan:

El artículo 14. El castigo de los cabecillas, adalides y los demás facciosos y las cargas impuestas sobre ellos.

3. De todos modos, para que el testimonio de su traición, igual que el castigo provisional de ellos, se difundiera y se transfiriera sobre sus descendientes, y para que todas las generaciones venideras se convencieran, de que es un gran crimen el hecho de sublevarse contra sus señores:

⁴ Según su cabecilla, el hidalgo transilvano György Dózsa (±1470-1514).

en el futuro todos los campesinos, asentados en cualquier parte de este país (excepto las libres y fortificadas ciudades que quedaron fieles a su majestad real, y excepto aquellos campesinos que se mantuvieron fieles junto a sus señores y junto a la santa corona real y no participaron en esta rebelión con los demás campesinos criminales), como carga por su alta traición, pierdan la libertad, según la cual tenían posibilidad de trasladarse de un sitio a otro, y queden entregados a sus señores para su completa y eterna servidumbre.

4. En el futuro que no tengan posibilidad de trasladarse y asentarse de modo permanente en otro sitio contra la voluntad y sin el consentimiento de sus señores.

El artículo 25. Prohibición de trasladado de los siervos.

Con todo esto, se declara terminantemente, que el mencionado y aclarado artículo sobre la prohibición de trasladarse y partir (porque hasta ahora surgían muchas y graves incomodidades y unos conflictos casi cotidianos por deportar o retener a los siervos) se aplica y se entiende en relación con todas las regiones y con todos los siervos y campesinos, asentados en cualquier lugar dentro de las fronteras de este país, y también en los territorios anexos a éste.

De modo que la liberación o deportación de los siervos que deje de existir por siempre, que se suprima para los tiempos eternos y que se quede así por siempre.

(Gácsová, 1955: 72-75)

Todas estas disposiciones quedaron recogidas en una recopilación del Derecho medieval húngaro denominada *Tripartitum opus iuris consuetudinarii inclyti Regni Hungariae partimque adnexarum* y conocida más simplemente con el nombre de *Tripartitum*, cuyo autor fue el protonotario real István Verbőci (1458-1541). Estas leyes estuvieron vigentes hasta el año 1848.

Las condiciones de vida del campesinado en Hungría durante la primera mitad del siglo XVI no sólo empeoraron por las causas políticas y sociales antes señaladas, sino que se hicieron aún más insufribles por la invasión otomana. En el año 1521 Süleyman II “El Magnífico” conquistó Belgrado (Београд, Dolný Belehrad, Nándorfehérvár) y al año siguiente, 1522, el parlamento húngaro acordó un notable incremento de impuestos con el fin de preparar la guerra contra los turcos. Los señores feudales, después de las malas experiencias de la Rebelión de Dózsa, temieron armar a la población en defensa de su país, y por eso decidieron contratar un ejército mercenario. La amenaza no tardó en hacerse realidad, iniciada por la fatal batalla de Mohács, en el año 1526, en la que pereció el rey Luis II. Dicha batalla marcó el principio de la dominación osmanlí en la Europa Central por más de 150 años.

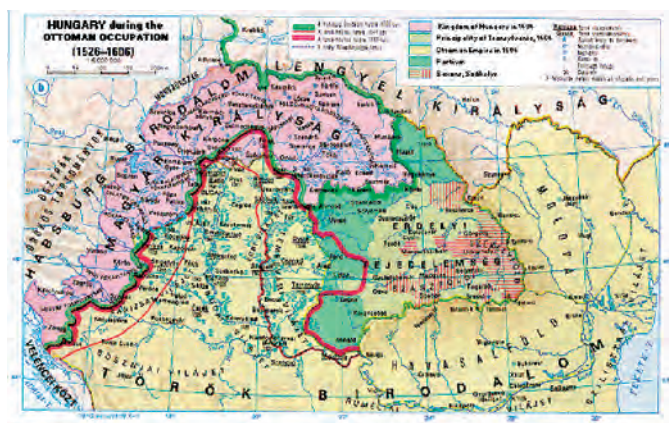
El territorio de Eslovaquia se convirtió en escenario de las luchas dinásticas, que duraron más de diez años, por la corona de Hungría entre archiduque de Austria y luego Emperador de Alemania Fernando I de Habsburgo y príncipe transilvano Ján Zápoľský (János Zápolyai), hasta la paz firmada en Oradea Mare (Nagyvárad, Großwardein, Veľký Varadín) en el año 1538, por la cual



Batalla de Mohács vista desde el lado turco.

se repartieron el territorio húngaro que había quedado libre de la ocupación islámica, según como lo poseían en el momento de firmar el acuerdo⁵.

El caos producido por estos conflictos fue aprovechado por los ya mencionados “caballeros salteadores” (lúpežní rytieri) para saquear con ayuda de sus esbirros y sirvientes los dominios de los nobles vecinos, desvalijar a burgueses, artesanos y campesinos, tanto en medio urbano como en despoblado, y extorsionar a los habitantes de aldeas y ciudades con la amenaza de incendios y asaltos. Por ejemplo, como “caballeros salteadores” fueron juzgados y condenados en el año 1549 dos nobles de Považská Bystrica, los hermanos Rafael y Ján Podmanický, que habían ocupado violentamente varios castillos a lo largo del río Váh. Como “caballero salteador” se portaba también el gobernador (“župan”) del condado de Gemer, František Bublik, aunque él mismo,



Partición del Reino de Hungría tras la conquista otomana.

como representante del condado, luchaba contra estos delincuentes. Atacaba a sus adversarios políticos, arrasaba sus dominios, asaltaba las iglesias y hasta llegó a robar sus campanas. El Parlamento le condenó públicamente en el año 1556.

Tantos fueron los abusos de los caballeros salteadores, que en el año 1548 el Parlamento determinó que quienes incurrieran en tales delitos, independientemente su origen social, serían condenados a muerte infamante y todos sus bienes pasarían al erario público. Así ocurrió con el

caballero salteador Matej Baša de Čotlovo y sus ayudantes, capturados en el año 1549 en el castillo de Muráň, sobre cuya conquista trata *La canción del castillo de Muráň* (*Píseň o zámku Muránskému*, 1549) de Martin Bošňák. En la campaña de castigo contra este castillo intervinieron también mercenarios españoles⁶.

Es posible que los caballeros salteadores tomaran como ejemplo para sus fechorías a la noble familia de los Dóci, que se hizo famosa a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI por sus incursiones a las ciudades mineras. Su acción más sonada fue el asalto a la ciudad de Brezno, en mayo de 1517, con un grupo de seiscientos hombres armados; incendiaron las casas, destruyeron las minas, robaron la iglesia y la oficina real, llevándose oro, plata y costosa maquinaria minera.

2.1.2.2. LA ERA DE ESPLENDOR DEL BANDOLERISMO

Como ya se ha indicado en el capítulo anterior, durante los siglos XVI y XVII, a consecuencia de la amenaza otomana, las condiciones de vida de la población en Hungría empeoraron. La gente estaba expuesta a las incursiones turcas, de modo que muchos recursos y energías se te-

⁵ Fernando I se quedó con la parte nordoccidental del país, Zápoľský consiguió Transilvania y Hungría nordoriental (incluyendo una parte de Eslovaquia oriental con Košice y la Rutenia subcarpática). Véase mapa.

⁶ Esto no era nada extraño, pues el rey húngaro Fernando I era hermano del rey español Carlos I, por lo que entre las ramas española y austríaca de los Habsburgo se daba una estrecha colaboración política y militar.

nían que invertir en la defensa de las fronteras. Había necesidad de recaudar mucho dinero en impuestos⁷ para mantener los ejércitos defensores. Las regiones del Reino de Hungría que no habían sido ocupadas por los turcos, en especial los condados del Norte (es decir, la mayor parte de los que hoy forman Eslovaquia), tenían que alimentar a toda la población huida y también a los ejércitos antiturcos. Por la necesidad de aumentar la producción agrícola se implantó un nuevo sistema de explotación latifundista, conocido en eslovaco como “majerský spôsob hospodárenia”, que supuso otra carga para el campesinado. Además de esto, el pueblo sufrió las consecuencias negativas de las insurrecciones nobiliarias de los señores feudales húngaros, que en la mayoría de los casos se desarrollaron en Eslovaquia.

Las difíciles condiciones de la vida a lo largo del siglo XVII (incursiones turcas, presencia de los mercenarios, etc.) tuvieron como consecuencia el incremento de las huidas de los siervos. El parlamento húngaro promulgó gran cantidad de leyes draconianas con las que pretendía frenar su intensidad, pero en la segunda mitad del siglo XVII las fugas se convierten en un fenómeno masivo. En las aún poco desarrolladas ciudades la gente no encontraba manera de salir en adelante, de modo que muchos se apuntaban al servicio militar en las fortalezas fronterizas en el frente turco. Pero la vida en los ejércitos no era menos dura y se producían desertiones, con lo que se ampliaba el número de gente que vagabundeaba y se dedicaba al pillaje. Muchos también se veían implicados, de grado o por fuerza, en las acciones de la nobleza húngara sublevada. De soldados que habían abandonado el ejército, ya por licenciamiento, ya por desertión, también se nutrían a menudo las filas de los bandidos. Aunque procedían de las capas sociales más bajas, sus fechorías en los más de los casos no tenían por qué revestir carácter antifeudal, pues no planteaban reivindicación social alguna y sus pretensiones eran simplemente mantener el estilo de vida soldadesco al que estaban acostumbrados.

Especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII en Eslovaquia se agudizan la decadencia y empobrecimiento de la población. Las idas y venidas de los contingentes armados, con el consiguiente pillaje, causaban grandes daños materiales, especialmente entre los más humildes, quienes, por un lado, quedaban arruinados por los ejércitos⁸, lo cuales, al carecer de una intendencia organizada, tenían que vivir sobre el terreno, y por otro, por sus amos, que, para resarcirse de las pérdidas, les exigían más y más tributos.

Los acontecimientos bélicos durante “la Guerra de los Quince Años” (“Pätnást’ročná vojna”) entre Rodolfo II (1552-1612) y Mahometo III (1566-1603) y su sucesor Ahmed I (1587-1617), que duró de 1593 a 1606, fueron aprovechados por la Corte vienesa para imponer sus medidas centralizadoras y recatolizantes. La carencia de recursos económicos se intentaba resolver no sólo con el aumento de los impuestos, sino también con la confiscación de los bienes de la nobleza protestante. El aumento del descontento era notable sobre todo entre los numerosos exiliados de Transilvania, quienes, ante el peligro de represalias por parte de los ejércitos imperiales (después de la derrota de la sublevación de la nobleza transilvana guiada por Mózes Székely en el año 1603) tuvieron que huir a territorio turco. El intento de confiscación de las posesiones del magnate de Transilvania István Bocskay (1557-1606), acusado de conspiración contra el emperador, provocó en el año 1604 el estallido de una rebelión contra los Habsburgo. El ejército de

⁷ Por ejemplo para mantener las unidades fronterizas de defensa se introdujo un nuevo impuesto, conocido como “subsídium militare”.

⁸ Los ejércitos imperiales en vez de sueldo tenían derecho de mano libre al cobrar las contribuciones militares de la población. Los soldados no sólo se alojaban en las casas de los siervos, sino también vivían por completo a su costa.

Bosckay contaba con el apoyo en los “hajdúsi” (singular “hajdúch”⁹), que cumplían el servicio militar en los castillos que guardaban las fronteras. Tras el fin de la rebelión de Bocskay en el año 1606¹⁰, el descontento social se propagó por los condados eslovacos, a la vez que se extendía a Bohemia y Moravia, donde entre 1621 y 1626 estallaron revueltas, y entre 1638 y 1643 éstas se extendieron a las poblaciones de origen valaco que se dedicaba al pastoreo. A tales sublevados se juntaron grupos de bandidos de las zonas fronterizas entre Moravia y Eslovaquia. Por ejemplo, es conocido, que en las rebeliones valacas del año 1639 tomaron parte antes las cuadrillas guiadas por los bandidos Ilčík y Adam (este último conocido como Adamčík) quienes comían sus fechorías en Eslovaquia Occidental y Moravia Oriental.

En la primera mitad del siglo XVII los territorios de Hungría se vieron afectados por varios conflictos armados que pueden ser considerados como secuelas de la Guerra de Treinta años (iniciada en 1618 en Praga). En los años veinte del siglo XVII (1619, 1623, 1626) tuvieron lugar otras olas de insurrecciones contra los Habsburgo, con epicentro en Eslovaquia Oriental. Todas fueron encabezadas por el príncipe transilvano Gábor Bethlen (1580-1629).

En el año 1631 la Eslovaquia Oriental fue sacudida por una rebelión campesina, al frente de la cual estuvo un “capitán campesino”¹¹ Pétér Császáz (±1600-1632). El descontento fue provocado por el saqueo de los pueblos y por las altas contribuciones militares. Dicha revuelta, conocida como “la Rebelión de Császáz”, tuvo un indiscutible carácter antifeudal, pues los rebeldes, generalmente los siervos húngaros, eslovacos y ucranianos, lanzaron llamamientos a la lucha contra los mercenarios extranjeros y los señores terratenientes.

Otro episodio de la Guerra de Treinta años fue la insurrección nobiliaria de György I Rákóczi (1593-1648), el sucesor de Gabriel Bethlen en el Principado de Transilvania. György I Rákóczi no tardó en tramar una conspiración contra el poder imperial, apoyándose en las potencias europeas contrarias a los Habsburgo como Suecia y Francia. La rebelión devastó otra vez el territorio de Eslovaquia Oriental y acabó con la Paz de Linz, firmada por el rey Fernando III (1608-1657) el 16 de diciembre de 1645, en cuyas cláusulas se reconocía y garantizaba en Hungría la libertad religiosa para todos los reformados, válida también para los siervos, de modo que la entonces capital de Transilvania, Gyulafehérvár (Alba Iulia) se convirtió en un bastión del protestantismo.

Como consecuencia de esta rebelión, el bandolerismo se propagó mucho por Eslovaquia nor-oriental y zonas fronterizas con Polonia. En los bosques se escondían cuadrillas de bandoleros, que se nutrían de refugiados polacos, eslovacos y ucranianos. Se conocen los nombres de algunos cabecillas, como Bajúz, Havran o Janko, porque sus correrías por el condado de Spiš han quedado recogidas de forma literaria en un libro de viajes de alto valor documental titulado

⁹ Esta palabra procede del húngaro hajdúk, plural de hajdú “soldado que sirve en guarniciones fronterizas” y también “hombre armado al servicio del orden feudal”. En esta última acepción se ha traducido por “esbirro”.

¹⁰ Con la ayuda de los turcos, el magnate consiguió expulsar los ejércitos imperiales de Transilvania y ocupar buena parte del territorio eslovaco. En el año 1606 firmó en Viena con el monarca un tratado de paz que garantizaba la autonomía de Transilvania, así como todos los privilegios y libertades de la nobleza.

¹¹ Los siervos a principios del siglo XVII se defendían de las incursiones de los turcos y de los abusos de los soldados imperiales formando grupos armados campesinos llamados “sedliacke stolice”, expresión que se podría traducir como “condados campesinos”, dirigidas por “capitanes campesinos” (sedliacki kapitáni). Los siervos allí reunidos tenían contactos con las tropas irregulares, como los “hajdusi” y los “pándúri”, que estaban en primera línea defendiendo las fronteras, así como con otros muchos elementos armados. Los condados campesinos, en un principio, se crearon con el consentimiento de la nobleza, pero pronto se convirtieron en un semillero de aspiraciones antiseñoriales, lo que se demostró en la rebelión del año 1631.

*Ungarischer Simplicissimus*¹², obra del músico y literato silesiano Daniel Speer (1636-1707), quien estuvo recorriendo Eslovaquia desde 1655 a 1660, es decir aproximadamente diez años después de la insurrección de Rákóczi. Entre sus partes más interesantes destaca el capítulo que describe el encuentro del protagonista con los cabecillas de bandoleros de Eslovaquia nororiental. Ofrece una imagen plástica de la vida de las cuadrilla de bandidos y capta la atmósfera que reinaba en su entorno. En el capítulo XVII se describe el encuentro del protagonista con unos bandidos en el monte, y en el capítulo XVIII se describe su cruel ejecución en la ciudad de Prešov, acerca de lo cual el autor comenta:

«Pero por muy cruelmente que ejecutaran a esos miserables, ayudaba bien poco. Hoy está alguien aquí y observa este espantoso acontecimiento, y al día siguiente huye para unirse a los bandidos y él mismo practicará el pillaje. Pues hay un montón de casos, que los mismos alguaciles que capturan y traen a estos bandidos, acaban siendo unos de ellos.»

(Speer, 1975: 108)

El bandolerismo cobró aún más auge en Eslovaquia nororiental a mediados de los años sesenta del siglo XVII, lo que está relacionado con los conflictos con el poder central, que una y otra vez instaba a las autoridades de los condados a tomar medidas contra las cuadrillas de bandidos. Tales órdenes no eran cumplidas, pues los nobles y gobernantes locales no se recataban en mostrar su abierta oposición a una soberanía que consideraban extranjera.

Su descontento se basaba no sólo en la desconfianza hacia la corte vienesa¹³, sino también en el afán por conservar los menudo derechos o, si se quiere, “malos usos” feudales, que se remontaban a la Edad Media. El principal de tales derechos feudales era el llamado “ius resistendi”, por el cual los nobles húngaros se arrogaban la potestad de alzarse en armas contra su soberano. Obviamente, el Rey Apostólico de Hungría y de Croacia, Dalmacia y Eslavonia, en tanto que Archiduque de Austria, Rey de Bohemia, Margrave de Moravia, Duque de Silesia, Conde del Tirol, etc., etc., etc. y Emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico no reconocía tal derecho, de modo que, hasta la aceptación por parte de la nobleza húngara de la abolición del “ius resistendi” por el pacto de Szatmár (Satu Mare), en 1711, se fueron sucediendo en Hungría a lo largo del siglo XVII toda una serie de rebeliones, como las ya vistas de Bocskay, Bethlen y Rákóczi, e intentonas, entre estas últimas, la conocida como “conspiración de Wesselényi”.

Debido al descontento producido por la firma del mencionado tratado Vasvár, Ferenc Wesselényi, palatino de Hungría, tramó una conspiración junto con del ban de Croacia, Pétér Zrinyi, el justicia del Reino, Ferenc Nádasdy, el gobernador del condado Šariš y otros cuantos nobles más. El plan de los conspiradores era aprovechar una cacería de Leopoldo I (1640-1705) en territorio húngaro para sorprenderlo y asesinarlo. Como Leopoldo aún no tenía descendencia esto significaría el fin del dominio de los Habsburgo en Hungría, que en aquella época era aún, como

¹² La obra de Daniel Speer tenía como modelo la famosa novela *Simplicissimus* de Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen (1622-1676) y está ambientada en Eslovaquia, ofreciendo abundante información sobre su naturaleza, su población, y sus formas de vida y de vivienda.

¹³ Después de dos años de ofensiva turca, Leopoldo I (coronado el Rey de Hungría en 1655 y Emperador en 1658) se vio obligado por el tratado de Vasvár, firmado en 1664, a hacer gravosas concesiones territoriales a los turcos. Esto provocó el descontento y la oposición de gran número de nobles húngaros, quienes se sentían defraudados por un soberano que, encastillado en Viena, no daba muestras de eficacia en la defensa de aquel su dominio. Este sentimiento de descontento era la principal causa de las sublevaciones de los nobles en este tiempo.

lo volvería a ser después de 1867, un reino independiente, unido al Sacro Imperio sólo en la persona del Rey-Emperador. Separando a Hungría del Imperio, los nobles esperaban entenderse directamente y de una manera más ventajosa con la Sublime Puerta. Hay que tener en cuenta que, además de la tradición del “*ius resistendi*”, en esa época estaban de actualidad las opiniones del Padre Mariana sobre el tiranicidio y los conspiradores tenían como antecedentes próximos el asesinato de Enrique IV de Borbón, rey de Francia y de Navarra, y la ejecución de Carlos I Estuardo, rey de Inglaterra y de Escocia.

Como de costumbre, los conspiradores negociaron en secreto el apoyo de Francia, Polonia y del Imperio Otomano, sin percatarse que iba a ser el mismísimo dragomán turco quien denunciara la trama ante las autoridades austriacas. Los conspiradores fueron capturados uno a uno



Leopoldo I (1640-1705).

(con excepciones, como las de Ferenc Wesselényi que entre tanto había fallecido o la de István Thököly, quien se resistió al arresto haciéndose fuerte en su castillo de Orava y el 4 de diciembre de 1670 fue muerto por las tropas imperiales que asaltaron dicha fortaleza), juzgados en secreto, lo que vulneraba los fueros del reino de Hungría, y la mayoría de ellos decapitados el 30 de abril de 1671.

Leopoldo I aprovechó el fracaso de la conspiración para confiscar los bienes de muchos nobles húngaros acusados de estar implicados, suprimir el cargo de palatino, disolver el parlamento, recortar los fueros del Reino de Hungría y extender el absolutismo imperial, así como para perseguir a los reformados e intentar implantar medidas de recatolización forzosa. También subió los impuestos, dedicados sobre todo a financiar las acciones militares contra los turcos, siendo los principales perjudicados los siervos y los habitantes ciudades. También introdujo un impuesto indirecto de la venta de alimentos

y bebidas, llamado “*akcíz*”¹⁴. Toda Eslovaquia se encontró ocupada por soldados imperiales, que vivían sobre el terreno y exigían de los habitantes fuertes exacciones, lo que obligó a muchos a echarse al monte, de modo que las partidas de bandidos crecieron tanto en número como en efectivos, hasta el punto que en algunos sitios se tuvieron que formar pequeños ejércitos para su represión. Por ejemplo el condado de Už tenía que mantener para la represión de grupos de bandidos un pequeño ejército de 70 hombres de infantería y 40 de caballería.

El descontento general con la política de los Habsburgo se hizo notar en una oleada tanto de revueltas campesinas (1672) como de insurrecciones nobiliarias (1678) e insurrecciones religiosas (1672). La revuelta campesina del año 1672 estuvo provocada directamente por las malas prácticas del ejército imperial con la población campesina. En las regiones de Norte y Oriente de Hungría se formaron grupos armados, que se hicieron llamar “*kuruci*”, a los que se unieron muchos siervos descontentos con su situación. En 1672 un grupo de “*kuruci*” se apoderó de buena parte del territorio de Eslovaquia Oriental. Otro grupo guiado por un hidalgo llamado Gašpar Pika penetraron al condado de Orava y llegaron a conquistar el castillo de Orava. Sin embar-

¹⁴ Término que, a través del alemán, procede del latín “*accisus*” que significa “consumido”.

go, al poco tiempo fueron vencidos por el general Johann Spork, quien, como era costumbre en la época, organizó una cruel represión. Del año 1697 hay noticias de las rebeliones campesinas en los condados de Zemplín y de Abov.

El descontento se hizo general en todos los estamentos sociales. En el año 1678 estalló abiertamente una sublevación contra el Emperador Leopoldo I, en la que participaron todas las clases sociales, desde la nobleza al campesinado. A la cabeza de los insurrectos se puso Imre Thököly (1657-1705), hijo de István, el de Orava. Imre Thököly buscó el apoyo de Francia y del Imperio Otomano, que en esta ocasión se volcó en su ayuda: el valí de Budín (Budapest) Uzun Ibrahim Paşa coronó a Thököly rey de lo que los turcos llamaban “Orta Macaristan”, es decir, “Hungria Central”¹⁵, por lo que los románticos, más tarde, solían celebrar al magnate cesareopolitano¹⁶ como “rey de Eslovaquia”.

El éxito de la insurrección nobiliaria se vio complementado por la política expansiva osmanlí. El gran visir Kara Mustafa Paşa movilizó un numeroso ejército, que en 1683 puso, por segunda vez en la historia, sitio a Viena. En septiembre de 1683 las fuerzas otomanas fueron, sin embargo, derrotadas en la colina de Kahlenberg por una coalición occidental comandada por el duque de Lorena Carlos Leopoldo y por el rey de Polonia Juan III Sobieski, iniciándose la reconquista de Hungría, en la que tuvieron un destacado papel los cruzados españoles enviados por Felipe IV en ayuda de su primo-sobrino-suegro-cuñado¹⁷ Leopoldo I.

El hundimiento del frente turco significó, a su vez, el fracaso de la insurrección de Imre Thököly. Una amplia amnistía concedida por Leopoldo I en 1684 movió a cambiar de bando a muchos de los “kuruci”, en tanto que las tropas imperiales iban tomando uno tras otro los enclaves de la resistencia. El último en caer fue, en enero de 1688, la fortaleza de Munkács (hoy Mykachevo, en Ucrania), defendida por la esposa de Imre Thököly, Helena Zrínska, hija del difunto ban de Croacia Pétér Zrínyi y viuda en primeras nupcias de Ferenc I Rákóczi. Imre Thököly se vio obligado a huir y a buscar el amparo de los turcos, falleciendo en İzmit, cerca de Constantinopla, el 13 de septiembre de 1705.

Dado que la insurrección de Imre Thököly fue totalmente interclasista e interétnica, en la que tomaron parte por igual los magiares y los eslavos, también lo fue la consiguiente represión. Muchos nobles vieron confiscadas sus posesiones y el general imperial Antonio Caraffa hizo juzgar y ejecutar en la ciudad de Prešov a veinticuatro¹⁸, entre nobles y burgueses, partidarios de la insurrección. Un alto número de evangélicos fueron objeto de persecución por parte



Imre Thököly (1657-1705.)

¹⁵ El área controlada por los “kuruci” abarcaba territorios de la parte oriental de Eslovaquia, del sur de Ucrania y del oeste de Transilvania, a los que unió Thököly los condados de Šariš, Spiš, Turňa, Už y Gemer.

¹⁶ Imre Thököly era natural de Kežmarok, en latín Caesareopolis.

¹⁷ Así le fue a los Austrias con tan aberrante consanguinidad.

¹⁸ La cruel ejecución de los partidarios de Thököly tuvo lugar durante el mes de marzo de 1687 y es conocida con el nombre de “Prešovské jatky”, es decir, “La matanza de Prešov”, según el título de la obra *Theatrum Eperienae publicum seu Laniena Eperiensis* del historiador, escritor y pedagogo Ján Rezik (†1711), en la que relata este espectáculo.

de la jerarquía católica. Muchos campesinos y siervos que habían militado en las filas del ejército de Thököly no podían volver a sus hogares, tanto por haber en muchos casos quedado éstos destruidos, como por la posibilidad de ser castigados, de modo que no les quedó otro remedio que huir a las montañas y hacerse bandidos. Contra ellos se emprendieron muchas expediciones militares.

Entre 1701 y 1703 las crónicas dan testimonio de numerosos grupos de bandoleros pululando por diversos condados. Los nombres de algunos de sus cabecillas son conocidos, como Ondráš en Spiš, Harala o Paprík y Vlčko en Gemer, por mencionar sólo algunos. En el condado de Orava fueron capturados en el año 1688 Jakub Lupták, Michal Muniačík, Matej Drabiniak, así como el conocido bandido polaco Baczyński y sus compañeros.



Ferenc II Rákóczi (1676-1735).

Tras la batalla de Zenta (1697), en la que los turcos, enfrentados a los ejércitos imperiales mandados por Eugenio de Savoya, sufrieron una aplastante derrota, y tras la firma en el año 1699 de la paz en Srijemsky Karlovec (Karlowitz), se resolvió el conflicto ente el Imperio Otomano y los Habsburgo iniciado en 1526. Conforme al tratado de la paz, los turcos abandonaron los dominios que aún les quedaban en Transilvania, Eslovenia y Croacia. La consolidación de la situación en los territorios recobrados a los turcos era para Leopoldo I una buena ocasión para promover sus planes centralistas y absolutistas, en perjuicio a autonomía nobiliaria, lo que una vez más provocaba el descontento en Hungría. Éste se hizo especialmente acusado en los condados nororientales del reino de Hungría, concretamente en el de Šariš, del que era gobernador (župan) el hijastro de Imre Thököly, Ferenc II Rákóczi, nieto del ban de Croacia Péter Zrínyi.

El príncipe transilvano Ferenc II Rákóczi logró poner en pie un ejército de más de 60.000 hombres, con el que se hizo con el control de buena parte de Hungría y del Principado de Transilvania. La rebelión de Ferenc II Rákóczi era la más grande por entre las insurrecciones nobiliarias contra los Habsburgo, y es conocida también como “guerra kuruc”¹⁹ (kurucká vojna), que oficialmente duró desde 1703 hasta 1711.

Al descontento general de todas las clases sociales se vinieron a unir las promesas de apoyo a la nobleza húngara por parte del zar Pedro I, de la Sublime Puerta y, sobre todo, de Luis XIV, quien, empeñado en la Guerra de Sucesión de España a favor de su nieto el Duque de Anjou,

¹⁹ La denominación “kuruc” proviene de la palabra latina “crux”, y de su derivado “crutiatus”. Este término, en principio despectivo, lo empezó a utilizar Memi Paša, beğlerbeği del eyâlet de Eğri (Eger, Jager, Erlau), para denominar a los húngaros huidos de los territorios de los Habsburgo. “Kuruci” eran llamados también los miembros del ejército, que luchaba bajo las banderas de Imre Thököly y Ferenc II Rákóczi. La denominación “kuruci” se extendió desde los años setenta del siglo XVII, y se empleaba normalmente para denominar los rebeldes húngaros. En los tiempos de Ferenc II Rákóczi se utilizaba también la palabra “malkontenti”. Por su lado, los miembros del ejército imperial combatiente en Hungría, se les llamaba “labanci”. El origen de esta palabra es controvertido ya que, según unos, deriva de una expresión arcaica húngara “lafanc”, que significa “repugnante”, y según otras, de la expresión de burla alemana “Lauf! Hans!” que significa “¡Corre, Juan!”.

necesitaba la apertura de un frente en la retaguardia de sus enemigos Habsburgo. A este respecto, puede afirmarse que la rebelión de Rákóczi no fue sino un episodio marginal de aquella pequeña guerra europea que llevaría a los Borbones al trono de España.

Bajo las banderas de los “kuruci” se reunieron grandes masas sin distinción de la posición social, la nacionalidad o la religión. La causa principal de tal descontento general era la insatisfacción con la política de la Corte de Viena. La alta nobleza no estaba contenta con la centralización y con la limitación de sus privilegios, los súbditos protestaban contra la subida de los impuestos y la población evangélica se sentía amenazada por la recatolización. Esta unión de fuerzas contribuyó a gran éxito de la rebelión en su primera fase (a principios del 1704 casi las cuatro quintas partes del país llegó a encontrarse en manos de los rebeldes). Sin embargo, las fuerzas de Rákóczi se iban debilitando poco a poco, hasta que fueron derrotadas estrepitosamente en el año 1708 cerca de Trenčín, y a partir de ese momento la estrella del magnate transilvano empezó a declinar. No es aventurado suponer que la batalla de Trenčín fue una consecuencia más de la batalla de Almansa²⁰, que había tenido lugar el año anterior, pues conforme Felipe V afirmaba su posición en España, Luis XIV perdía interés por mantener el “frente húngaro”, abandonando a su suerte a Ferenc II Rákóczi y a sus “kuruci”.



Bandera “kuruc”.

Otro evento histórico vino a sellar el destino de esta revuelta. El prematuro fallecimiento sin descendencia del emperador José I, el 17 de abril de 1711, precipitó el final de la Guerra de Sucesión de España. A las potencias europeas antifrancesas les interesaba aún menos que el nuevo emperador Carlos VI (III de Hungría) fuera, además, rey de España.

Habiendo perdido toda esperanza de ayuda exterior, el 27 de ese mismo mes y año los insurrectos firmaron la Paz de Szatmár (hoy Satu Mare, en Rumania), por la que llegaron a un ten con ten con el emperador: la nobleza le reconocía plenamente como rey apostólico de Hungría, aboliendo para siempre el “ius resistendi”, a cambio de una amplia amnistía y de conservar sus privilegios. Ferenc II Rákóczi también recibió el perdón del emperador José I, pero no lo aceptó y pidió asilo político en el Imperio Otomano, acabando sus días en su retiro de Tekirdağ (Rodosto), no lejos de Constantinopla. De todas formas, un año más tarde después de la proclamación del perdón general, los cabecillas de la insurrección de Rákóczi fueron proclamados traidores a la patria.

La insurrección de Rákóczi tuvo mucha repercusión en la vida del campesinado en la actual Eslovaquia. La mayor parte de las acciones bélicas de esta insurrección se desarrollaron en territorio eslovaco, que a causa de la guerra, el hambre y la peste perdió un tercio de su población (hubo una epidemia que duró desde el año 1709 hasta el 1714). Como es obvio, todas estas calamidades hicieron que el número de los bandidos aumentara considerablemente. La situación era parecida a la que se dio



Batalla de Almansa.

²⁰ Parafraseando el conocido dicho, se podría afirmar que “Lo mal fet en Almansa, fins Eslovàquia alcança”.

tras la sublevación de Thököly: los siervos con pasado “kuruc” temían volver a sus hogares por la amenaza de represalias. Algunos ex-oficiales y ex-soldados de Rákóczi desde su exilio polaco intentaron durante el primer tercio del siglo XVIII levantar la moral de resistencia llevando a cabo acciones subversivas. Los historiadores suponen, que también el bandolero Juraj Jánošík (1688-1713) estaba en contacto con los representantes de esta oposición política dirigida desde exterior.

En esta misma época también vivió el famoso bandido Ondráš de Janovice, nacido en el año 1680, al que está unida una rica tradición popular sobre todo en la zona de Silesia y en el norte de Moravia Oriental, donde practicó el bandolerismo con su cuadrilla hasta el año 1715. Este personaje tiene entre los bandidos una posición muy interesante, concretamente por su origen; procedía de una familia acomodada y su padre llegó a ser alcalde de Janovice. Ondráš también cursó estudios y entró al servicio de un conde, pero al sentirse ofendido por éste, se echó al monte para tomar venganza. Murió en el año 1715 a manos de su envidioso compañero Juráš.

La época de estos dos célebres capitanes de cuadrillas se suele considerar la época de esplendor del bandolerismo en los Cárpatos occidentales. Pero con ellos no terminó dicho fenómeno. Sin ir más lejos, en los años treinta del siglo XVIII se dio otro repunte de la actividad bandolera como consecuencia de unos años de malas cosechas y del empobrecimiento de la población que seguía a una temporada de carencias. Los bandidos eslovacos de la primera mitad del siglo XVIII que más renombre alcanzaron fueron los capitanes Juraj Hrajnoha, llamado también Rajnoha, y Jakub Surovec. Rajnoha actuaba en la región de los Pequeños Cárpatos (Malé Karpaty), zona sudoccidental de Eslovaquia, y acabó ejecutado en Smolenice en 1738. Jakub Surovec con su banda actuaba principalmente en los condados de Orava y Liptov, a veces hacía expediciones también a Polonia. Fue capturado y ejecutado en el año 1740 en la ciudad de Brezno, dónde se conservan las actas judiciales del proceso contra él. El recuerdo de Surovec está vivo en la memoria del pueblo gracias a la canción semipopular *Sobre Jakub Surovec, el bandolero (O Surovec Jakubovi, zbojníkovi)*, que fue escrita probablemente poco tiempo después de su ejecución. Más tarde, Surovec en la imaginación popular pasó a formar parte del legendario grupo de bandidos que capitaneó Jánošík.

Aunque, como ya se ha dicho, después de la Paz de Szatmár se incrementó el número de los bandidos, este hecho histórico significó igualmente el principio de unos tiempos más tranquilos para Eslovaquia, Hungría y toda la Europa Central. Este período de tranquilidad permitió la consolidación de unas mejores condiciones sociales, culturales y económicas en estas tierras. El territorio de Eslovaquia se había librado por fin de las destructivas incursiones turcas y de las acciones bélicas que éstas conllevaban y también dejaba de servir como campo de batalla de las sublevaciones de la nobleza húngara contra los Habsburgo. A pesar de esto, la población no dejaba de pagar por los conflictos europeos. Se seguían recaudando impuestos destinados a costear las guerras, los hombres tenían que cumplir con el servicio en los ejércitos, teniendo que partir muchas veces muy lejos de sus hogares.

Cuando María Teresa, heredera de Carlos VI de Austria y III de Hungría, subió al trono en 1740 (fue coronada “rey” de Hungría en el año 1741), tuvo que defenderse de sus enemigos, aquellos que no reconocieron sus derechos al trono, lo que dio lugar a la llamada “Guerra de sucesión de Austria” que duró hasta el año 1748 y durante la cual los prusianos se apoderaron de la mayor parte del Ducado de Silesia. Esta guerra fue seguida por otro conflicto armado, la llamada “Guerra de siete años” (entre los años 1756 y 1763), en la que hubo una inversión de alianzas con respecto a la “Guerra de sucesión de Austria”. Ambas conflagraciones, que se saldaron

con pérdidas territoriales para la Monarquía Austro-Húngara, pusieron de manifiesto el retraso económico y social de ésta en relación a otras potencias europeas más pujantes. Todo esto llevó a la soberana absolutista a emprender una política de reformas que tuvieron por objetivo unificar y mejorar las condiciones de la población y, en especial, de los siervos. Entre los años 1768 a 1774 se realizó en los condados eslovacos la llamada “regularización catastral” (en eslovaco “urbárska²¹ regularizácia”), que reglamentó las relaciones entre los nobles y sus súbditos campesinos, señalando los límites de las obligaciones laborales y fiscales de éstos y unificando tales exigencias en todo el territorio, lo que acabó con las hasta entonces grandes diferencias de condado a condado. Igualmente se hicieron varias reformas para al fomento de la producción industrial. También hay otro dato interesante: en el año 1776 se abolió la tortura como método de la práctica procesal.

José II, el soberano que adelantó su época, subió al trono en el año 1780 y prosiguió con la política de reformas, con las que pretendía la superación del retraso económico y cultural del Imperio. En el año 1781 José II promulgó un “Acta de Tolerancia” (“Tolerančný patent”), que eliminó muchas de las trabas que hasta entonces había sufrido la población no católica. En el año 1784 estableció la prohibición de importar ciertos artículos a Hungría, con el objetivo de promover la producción propia. Racionalizó la organización del territorio y de las administraciones públicas. Instauró la escolarización obligatoria. Y sobre todo, en el año 1785, cuatro años después de hacerlo en el lado occidental del Imperio, promulgó el “Acta de abolición de servidumbre de gleba” (“Patent o zrušení nevoľníctva”)²². Gracias a esta ley, los siervos alcanzaron un poco más de libertad, aunque tenían que seguir cumpliendo sus obligaciones de servidumbre según lo estipulado en el “Urbár”. Lo que significó un cierto alivio fue la posibilidad de poderse trasladar, una vez teniendo cumplidas dichas obligaciones, poderse casar sin esperar el permiso de sus amos, o poder decidir sobre la profesión de sus hijos.

Debido a la mejora de las condiciones sociales de la gente humilde, en la segunda mitad del siglo XVIII la actividad de bandidos decae. Sin embargo, no se podría decir, que este problema estuviera erradicado, ya que en el año 1782 José II tuvo que firmar un decreto contra los bandi-



La emperatriz María Teresa (1717-1780.)

²¹ Urbár (nombre que deriva del adjetivo alemán “urbar” “cultivable”) es el libro que contiene la descripción de los bienes de cada súbdito, y dependiendo de éstos, de sus obligaciones hacia sus superiores. También se entiende con la palabra “urbár” el terreno del que era propietario el señor feudal y que tenía arrendado a cada campesino.

²² La abolición de la servidumbre de gleba en Hungría tuvo sus antecedentes. Ya en el año 1783 el emperador advirtió a la nobleza húngara del deber de respetar las normas establecidas en el “Urbár”, pero los terratenientes interpretaban lo legislado muy a su manera, con lo que el descontento de la población campesina iba en aumento. Buena prueba de ello fue la rebelión de los campesinos en Transilvania, que estalló en el año 1784 y tuvo que ser reprimida por el ejército imperial, ya que a la nobleza de lugar se le fue el asunto de las manos. En Eslovaquia también se dieron casos en los que los nobles aplicaron las nuevas reglas del “Urbár” de tal manera, que en vez de hacer la vida más fácil a los siervos, subieron sus exigencias y aumentaron las obligaciones. Hay documentos que hablan de las rebeliones precisamente por esta razón. En el año 1774 tuvo lugar la rebelión de los campesinos en Orava, en el año 1778 en la ciudad de Nové Mesto nad Váhom.

dos, y se puso en práctica, tanto en el plano administrativo como en el militar, toda una serie de medidas represivas que no siempre tuvieron éxito, porque en muchos casos los bandidos contaban con el apoyo del pueblo.

Pero no todas las iniciativas de José II fueron recibidas con unánime satisfacción. La prosperidad de la monarquía se vio quebrantada por las expediciones bélicas contra el Imperio Osmaní (por ejemplo, la guerra de 1788 a 1791 que, por cierto, acabó con la salud del monarca), y su estabilidad por las protestas de la nobleza húngara contra la política absolutista del soberano. Lo que más descontento produjo entre los aristócratas húngaros fue el proyecto de reforma tributaria elaborado por José II, según el cual el pago de impuestos se haría extensivo a toda la población, dependiendo de los bienes de cada uno, y aboliendo el privilegio de exención la



José II (1741-1790).

nobleza. Sin embargo, José II, presionado por la crispación del ambiente político provocada por la Revolución Francesa, tuvo que dar marcha atrás y hacer concesiones a la nobleza. Finalmente fracasaron casi todas sus reformas excepto el Acta de Tolerancia y la parcial abolición de la servidumbre de gleba. Su sucesor en el trono, Leopoldo II (reg. 1790-1792) apenas tuvo ocasión de avanzar por la senda del reformismo, debido tanto a su corta vida, como al ambiente reaccionario suscitado por los acontecimientos de la Revolución Francesa. Lo más destacable de su reinado fue una ley que ampliaba la libertad religiosa de los no católicos.

Desde el mismo año de 1789, las ideas revolucionarias generadas en Francia tuvieron eco sobre todo en el ámbito de la intelectualidad ilustrada, pero también entre el campesinado. Por las aldeas empezaron a circular panfletos subversivos dirigidos contra la aristocracia terrateniente. Las noticias se colaban por medio de las narraciones de los soldados y de los prisioneros de guerra liberados, que volvían de las guerras contra Francia. Muestra de esto es el panfleto encontrado en el año 1790 en la localidad de Iliašovce del condado de Spiš, con el título *Buena noticia para los campesinos (Dobrá novina sedliakom)*.

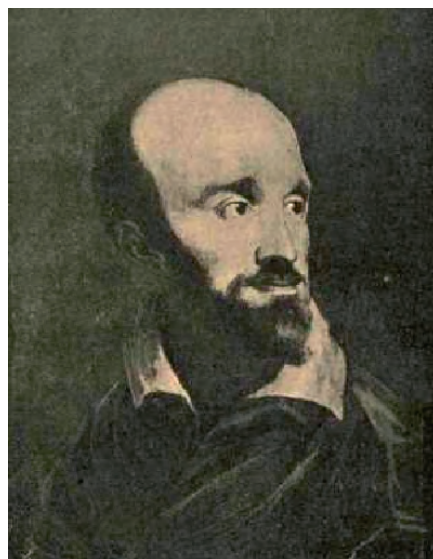
- Ukážeme zemanom,
grofom aj baronom,
aneb marnotratníkom,
že sa hodni lem s kyjom
z kaštiloch na pole von!
Nepotrebné zemana,
darebného človeka,
uznáva to francuska,
dnes slobodná krajina,
jak čítame v novinkach.
(Kováč, 1998: 363)

- ¡Mostraremos a los hidalgos,
a condes y a barones,
o a los derrochadores,
que se merecen ser echados
a estacazos de sus palacios!
El hidalgo es inútil,
es una persona vaga,
es lo que reconoce
el hoy libre país francés,
según informan los periódicos.

Los simpatizantes de la revolución francesa se reunían en sociedades clandestinas, como la “Sociedad de los reformadores” (Spoločnosť reformátorov) o la “Sociedad de la libertad y

de la igualdad” (Spoločnosť slobody a rovnosti), dirigida esta última por Jozef Ignác Martinovics. Su meta era conseguir la igualdad entre nobles y plebeyos, y hacer del Reino de Hungría una república democrática federal, cuya división tendría que responder a la composición étnica de su población, es decir, constaría de las regiones de Hungría, Iliria, Valaquia y Eslovaquia. Muchos de estos jacobinos húngaros procedían de Eslovaquia, como Jozef Hajnóczy, František Abaffy, Jozef Neumiller Ujgyörgyi, Melichar Súľovský, Karol Smetanič, Samuel Vrchovský, František Illéš, Kornel Bujanovič o Ján Kopas. Esta intelectualidad liberal formulaba propuestas cada vez más radicales para unas eventuales reformas y las hacía circular entre la población en forma de *Catecismos de la sociedad clandestina de reformadores en Hungría* (*Katechizmy tajnej spoločnosti reformátorov v Uhorsku*), que iban teniendo más éxito cuanto mayor era la decepción por el régimen reaccionario instaurado por el emperador Francisco II. La ejecución pública en Pest de los principales cabecillas del movimiento jacobino húngaro en mayo del año 1795 sirvió de advertencia para todos los que se atrevieran a pensar en actividades antigu-bernammentales.

Al estallar la Revolución Francesa, las monarquías europeas se apresuraron a aniquilarla para cortar de raíz su posible mala influencia. Los ataques de las potencias europeas contra Francia continuaron también después de acceder al poder Napoleón Bonaparte, durante cuyo gobierno las campañas militares francesas, originariamente defensivas, se convirtieron en ofensivas, porque el emperador francés puso en marcha su proyecto de dominar todo el continente. Durante las guerras napoleónicas varias veces cruzaron por territorio eslovaco tanto el ejército de Napoleón como el ejército ruso. Después de Congreso de Viena del año 1815 se impuso en la política de los países europeos el conservadurismo y la reacción. La nobleza intentaba reconstruir el antiguo orden y reforzar sus posiciones. En Austria se instauró el régimen centralista de Metternich.



Jozef Ignác Martinovics (1755-1795).

2.1.2.3. EL CREPÚSCULO DEL BANDOLERISMO

A pesar de todo, el progreso técnico y económico que se puso en marcha durante el siglo XVIII tuvo sus resultados también en los condados eslovacos, aunque en mucha menor medida que en otras zonas europeas.

A principios del siglo XIX Hungría seguía con su perfil de país agrícola. La mayoría de la población se dedicaba a la agricultura. Pero en muchos casos, los resultados de la producción agrícola no eran satisfactorios. Sobre todo en las regiones montañosas no se conseguían buenas cosechas. En los años de malas cosechas, como, por ejemplo, en 1830, 1845 o 1847, se extendió la hambruna por todo el país, lo que desembocaba o bien en rebeliones, o bien en olas de emigración. El pueblo llano sufría muchas lacras, no sólo una deficiente alimentación, sino también el analfabetismo, y por si fuera poco, el alcoholismo. A pesar de la abolición “de jure” del sistema de servidumbre, la situación “de facto” había cambiado muy poco.

La persistencia de las estructuras feudales era, por tanto, la razón fundamental del atraso en Hungría, cuya industria estaba subdesarrollada respecto a zonas de la parte occidental de la Monarquía, como, por ejemplo, Bohemia, Moravia o Silesia. Todo esto daba motivos para una creciente crispación social. Hay documentos que testifican sobre la insatisfacción del campesinado en diferentes localidades eslovacas, ya negándose a cumplir sus obligaciones, ya preparándose para una protesta armada. En el año 1815 se resistieron a trabajar los habitantes de Čičmany, aldea en el condado de Trenčín, en el año 1820, por ejemplo, hubo una cadena de rebeldías de los campesinos en Záhorie, para cuya represión hubo que utilizar la fuerza militar.

Pero la mayor demostración de descontento fue la rebelión en los condados orientales que tuvo lugar en el año 1831, directamente provocada por las malas cosechas y la hambruna, así como por la subsiguiente epidemia de cólera, venida a Eslovaquia desde la vecina Galicia (Halič). Por eso se recuerda este levantamiento como la “Rebelión del cólera” (“cholerové povstanie”). Los cabecillas de esta rebelión propagaron el bulo de que los señores intentaban envenenar intencionadamente al pueblo, lo que se convirtió en el detonante para que estallara la rebelión²³. Lo que en realidad sucedió, es que la gente no comprendía bien la aplicación de compuestos clorados para la desinfección de las conducciones de agua. También desconfiaban de las medicinas que les obligaban a tomar y no entendían el sentido de la prohibición del libre movimiento de la población, pensada para evitar la propagación de la epidemia. El desorientado y confuso campesinado se lanzó espontáneamente a cometer actos vandálicos, comenzando en el condado de Zemplín. Los campesinos furiosos, bajo el mando de algunos líderes locales como, por ejemplo, Peter Tašnádi, un hidalgo empobrecido de Malé Raškovce, se negaron a trabajar y asaltaron las posesiones de la nobleza, matando a algunas personas. Entre los rebeldes se propagaban falsas noticias, en especial que la libertad les debería venir de las manos del ejército ruso, que por entonces luchaba contra los polacos no lejos de los condados orientales. Contra los sublevados fue necesario enviar al ejército, que logró romper la resistencia de los descontentos y se entregó a la represión, ahorcando a casi 120 rebeldes.

Los años de descontento, precedentes a esta rebelión, habían preparado el terreno para la aparición del bandolero eslovaco más famoso del siglo XIX, el héroe de Gemer, Michal Vdovec, llamado Vdovčík, quien había nacido en el año 1803 en la aldea de Henckovce, en el señorío del conde Andrásy. Habiendo desertado del ejército, emprendió el camino del bandolerismo. A la cabeza de su cuadrilla, actuaba sobre todo en el Valle de Slaná (Slanská dolina) y sus alrededores, extendiendo sus correrías por los condados de Gemer, Hont y Spiš. En el año 1822 y 1828 fue capturado, pero las dos veces consiguió huir de la prisión. Practicó el bandolerismo acerca de diez años, hasta que en el año 1832 lo detuvieron y lo ahorcaron en el campo arriba de su aldea natal, lugar que se llama Pališovo pole, donde los condes hacían mantener o renovar el travesaño en que le ahorcaron para advertencia de los rebeldes, de modo que no se pudo retirar sino después de la I Guerra Mundial.

La gravedad de la rebelión de cólera del año 1831 hizo revivir el pensamiento reformador en la política del país, que se generaba sobre todo en los círculos de la nobleza húngara de ideología liberal. El programa del movimiento reformista magiar tenía muchos puntos en común (sobre todo en lo referente a la política social, porque en lo que tocaba a la política nacional difería radi-

²³ No deja de ser interesante la coincidencia histórica de que algún tiempo después, concretamente el 15 y el 16 de julio de 1834, a consecuencia igualmente de una epidemia de cólera, hubiera en Madrid una matanza de frailes acusados por el populacho de envenenar las fuentes para auxiliar a los carlistas.

calmente) con el programa político eslovaco, elaborado por Ľudovít Štúr: además de la abolición definitiva de la servidumbre y de la jurisdicción nobiliaria (*zemepanské súdy*), se exigía la extensión del pago de impuestos a todas las clases sociales, la igualdad de toda la población ante la ley y un código penal más justo.

Bajo la presión de la oposición, el emperador Fernando V tuvo que firmar algunas leyes que contribuían a mejorar la situación del campesinado, a crear condiciones favorables para el establecimiento de empresas modernas, y a levantar económicamente a Hungría. Todavía antes del año 1848 se admitieron algunas leyes que permitirían a los campesinos redimirse de las obligaciones de servidumbre tras el acuerdo con el señor, pero las condiciones eran tan difíciles de cumplir, que en la vida práctica se aplicaron en una medida muy limitada. La abolición de la servidumbre se produjo en el año 1848, bajo la presión de los acontecimientos revolucionarios interiores y exteriores, y bajo la presión de los movimientos locales de descontento popular. Sin embargo, hay que recordar que ni siquiera este año trajo una satisfacción completa, porque la servidumbre se abolió sólo parcialmente. Esta parcialidad suscitó nuevas rebeliones campesinas en diferentes regiones eslovacas. La más conocida es “la rebelión de marzo” (“*marcová vzbura*”) de los campesinos en cinco aldeas del condado de Hont, guiada por el poeta romántico Janko Kráľ y el maestro Ján Rotarides. A diferencia de la rebelión del año 1831, las rebeliones más tardías no eran tan ciegamente espontáneas, sino que solían estar dirigidas y organizadas por los representantes de la intelectualidad eslovaca, que estaba muy interesada en resolver los problemas sociales del pueblo llano. Por ejemplo, el primer programa político eslovaco, conocido como “Petición del pueblo eslovaco” (“*Žiadosti slovenského národa*”) exigía, además de unas reivindicaciones de derechos nacionales, también una *completa* abolición de la servidumbre. La introducción en la práctica de los artículos legales del año 1848 sobre la abolición de servidumbre la hizo posible sólo el “Acta catastral” (“*Urbársky patent*”), promulgada por Francisco José I el 3 de marzo de 1853. Dicha acta y otra que trataba sobre la compensación de los antiguos terratenientes, promulgada el año 1854, posibilitaron la entrada de las relaciones económicas capitalistas en las aldeas eslovacas.

A lo largo del siglo XIX, ante todo en su primera mitad, el bandolerismo en Eslovaquia todavía perduraba, pero ya se trata de la época del “*crepúsculo del bandolerismo carpático*” (Gašparíková, 1988: 14). Las noticias sobre bandoleros proceden ante todo de los condados de Liptov, Trenčín, Orava y Spiš. Sin embargo, la actividad de las cuadrillas estaba cada vez más desorganizada, en tanto que la criminalidad iba evolucionando hacia formas más “modernas”. El ambiente de violencia, unido con movimientos armados de los años 1848-1849, igualmente propició las condiciones para la comisión de actos delictivos de carácter individual. Por ejemplo, ante la llegada de las unidades de los voluntarios eslovacos a Gemer en el año 1849, robaron en Tisovec la caja de caudales de la sociedad minera. Los culpables fueron probablemente dos oficiales de las guerrillas locales. En diferentes localidades grupos de guerrilleros se dedicaban al saqueo y luego vendían lo robado en otras regiones. Estas acciones, sin embargo, ya no se consideran bandolerismo, sino mera delincuencia común.

El bandolerismo pervivió por algún tiempo tras la abolición de servidumbre. Por ejemplo, en el año 1851 en los bosques y las majadas de Spiš vagabundeaban algunos bandidos, entre los que figuraba un conocido ex-capitán de bandoleros llamado Majstrík. El fuerte movimiento de bandolerismo en Spiš suscitó también el valor para una resistencia individual de uno de los últimos bandidos, Karol Paroňský de Žiar. Fue uno de los pocos bandidos, cuya vida no acabó trágicamente. Todo lo contrario, se sabe que, ya retirado, vivió una vida honrada y tranquila y murió a avanzada edad.

2.2. LOS BANDIDOS EN LA HISTORIA DE CATALUÑA

2.2.1. INTRODUCCIÓN

2.2.1.1. EL BANDOLERISMO EN CATALUÑA

El bandolerismo suele definirse como una de las formas de lucha antifeudal, sin embargo esta característica se refiere sólo al bandolerismo en el sentido estricto de la palabra. En un sentido más amplio, se pueden incluir dentro del concepto de bandolerismo también las acciones armadas consecuencia de conflictos entre las casas aristocráticas, en las que también se veían involucradas amplias capas de la sociedad. Los señores feudales catalanes desataban guerras civiles a escala reducida y éstas fomentaban una atmósfera de violencia generalizada en la sociedad, de modo que los asaltos, el pillaje y los asesinatos estaban a la orden del día. Las acciones criminales dirigidas por los propios señores feudales, suscitadas generalmente por el deseo de expansión territorial, también están consideradas por los historiadores catalanes como demostraciones de bandolerismo, en cuyo caso se habla de “bandolerisme aristocràtic” (Reglà, 1962: 14).

Por lo menos, en lo que a Cataluña se refiere, Joan Reglà constata que el “bandolerismo aristocrático” es más antiguo que el “bandolerismo popular”. Las noticias de las primeras demostraciones del bandolerismo en Cataluña se remontan aproximadamente al siglo XII, y lo protagonizaron los grandes magnates que resolvían sus conflictos personales por medio de enfrentamientos armados. Estos magnates reclutaban ejércitos privados, llamados “bàndols feudals”. Sus mesnadas, a diferencia de los grandes ejércitos al servicio de las monarquías, tenían un número reducido de soldados y su carácter era muy temporal, de modo que una vez resuelto el conflicto, por lo general en cuestión de pocas semanas, los mismos señores feudales las disolvían.

La acción de resolver a mano armada los conflictos entre las familias nobles se designa en catalán con el verbo “bandolejar”, muy próximo, por tanto, al sustantivo “bandolero”. Según Joan Reglà, el antiguo bandolerismo aristocrático sentó las bases de las formas más modernas del bandolerismo, protagonizado por gentes del pueblo, de modo que lo considera el antecedente del bandolerismo de los humildes. El bandolerismo popular es, en comparación con el tipo anterior, un fenómeno social más moderno. De los dos tipos del bandolerismo, este último, cuya causa es sencillamente la pobreza de las amplias masas populares, está tradicionalmente considerado como el bandolerismo en el propio sentido de la palabra. Por ejemplo, Joan Reglà comenta, que el bandolerismo popular *«és el que dóna autèntic relleu al bandolerisme»* (Reglà, 1962: 14).

2.2.1.2. PERIODIZACIÓN DEL BANDOLERISMO EN CATALUÑA

Los bandidos en Cataluña se centraban sobre todo en las zonas montañosas (Pirineos, Montseny, etc.) pero se extendía también a las llanuras situadas a sus pies; así, por ejemplo, la Plana de Vic y todos los alrededores de la ciudad de Vic fueron escenario de la actividad bandolera durante siglos.

Los orígenes del bandolerismo en Cataluña se remontan a la Edad Media, de modo que las primeras noticias sobre hechos violentos que se podrían clasificar como bandolerismo se remontan, como ya se ha dicho, al siglo XII, cuando empiezan los enfrentamientos entre los bandos nobiliarios de “nyerros” y “cadells”.

En la época del reinado de los Reyes Católicos el bandolerismo en Cataluña no se consideraba el problema social más preocupante. Sin embargo, los cambios económicos y sociales ocurridos a finales del siglo XV, en especial el descubrimiento de América y el consiguiente basculamiento de las principales rutas comerciales del Mediterráneo al Atlántico, así como la intensificación de la amenaza otomana, empeoraron la situación en Cataluña, de modo que, coincidiendo con la llegada de los Austrias al trono español, el fenómeno empezó a agravarse más y más.

Carlos V inició una decidida política contra los bandoleros, que en líneas generales siguieron sus sucesores Felipe II, Felipe III y Felipe IV. El periodo que se extiende aproximadamente desde la primera mitad del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII es considerado por los historiadores como la “era de oro” del bandolerismo catalán. Fue la época de los bandidos célebres como Perot de Rocaguinarda, Joan de Serrallonga, Toca-son, Trucafort, etc. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XVII, la tradicional rivalidad entre los bandos de “nyerros” y “cadells” quedó superada y arrinconada por conflictos de mucha mayor envergadura como la Guerra de Separación, los enfrentamientos con la Francia de Luis XIV y la Guerra de Sucesión.

En el siglo XIX la actividad de los bandidos se desarrolló en el trasfondo de otros conflictos político-militares. El siglo entró en la historia de España con la Guerra de la Independencia (1808-1814), que en Cataluña se llevó sobre todo en forma de guerrilla, lo que dio lugar a la creación de muchas cuadrillas de bandidos, como, por ejemplo, la cuadrilla de Mansuet Boxó en los alrededores de Montserrat. En los montes se escondían los grupos de guerrilleros que luchaban contra la invasión francesa, y que, con frecuencia impulsados por la necesidad, cometían hechos delictivos sin ningún ideal político, es decir, hacían acciones propias de bandoleros.

En resumidas cuentas, en el transcurso de la historia de Cataluña el bandolerismo ha estado presente con diferente intensidad, cambiando sus formas según las circunstancias. Mientras que en un principio prevalecía un tipo de bandolerismo aristocrático, más tarde fue remplazado por el bandolerismo popular. Una fecha clave en este proceso de cambio es el año 1539. Hasta aquel año, como asegura Reglà, «*els bàndols feudals, les bandositats nobiliàries, continuen preocupant més que el bandolerisme de tipus popular*» (Reglà, 1962: 36). Fue entonces cuando Carlos V promulgó su “pragmática contra el bandolerismo”, que es el primer gran hito de la política de los Habsburgo contra este fenómeno, y también es una prueba de que en estos años el bandolerismo popular era capaz de traer de cabeza a la monarquía más poderosa del momento.

En nuestro recorrido histórico por el bandolerismo catalán nos hemos basado, a rasgos generales, en la periodización trazada por Agustí Alcoberro i Pericay (1991) en su publicación *Pirates i bandolers als segles XVI i XVII*.

1. Primera etapa (Desde la Edad Media hasta el principio del siglo XVI).

2. Segunda etapa (Siglos XVI a XVIII).
3. Tercera etapa (Siglo XIX).

2.2.2. PANORÁMICA HISTÓRICA DEL BANDOLERISMO CATALÁN

2.2.2.1. PRIMERA ETAPA DEL BANDOLERISMO

Desde la Edad Media hasta el principio del siglo XVI

Para hablar del bandolerismo en Cataluña hay que remontarse, por lo menos, a los remotos días de la Edad Media y, concretamente, al proceso de feudalización que tuvo lugar a raíz de la conquista franca y la creación de la Marca Hispánica en el año 785. La Marca Hispánica era la frontera político-militar del Imperio carolingio en la vertiente meridional de los Pirineos con el territorio dominado por los árabes, y duró hasta el año 988, cuando el conde de Barcelona Borrell II (±915-992) proclamó independiente su señorío.

Tras la independencia del poder carolingio, los señores feudales fueron adquiriendo más y más y más poder, convirtiéndose, por un lado, en poco menos que autócratas dentro de su propio territorio, donde eran “señores de horca y cuchillo”, es decir, la máxima autoridad judicial, y, por otro, entrando a menudo en competencia con los señores feudales vecinos, en unos conflictos en los que no prevalecía otra ley que la del más fuerte.

De todas las plagas que afligían a la sociedad medieval, sin duda la más desastrosa era la de las pendencias privadas entre los señores feudales, que no reconocían mejor forma para solventar sus pleitos que el enfrentamiento armado. Acompañando a las huestes de caballeros armados iban igualmente arqueros, ballesteros y una turba de peones formada por campesinos y artesanos reclutados a la fuerza y también por aventureros y vagabundos que se unían a las mesnadas atraídos por la perspectiva de poderse dar con total impunidad al pillaje y a toda clase de desmanes, cuya consecuencia era la destrucción de los medios de subsistencia, lo que luego acarrearba la hambruna y la peste, llevando a sus víctimas a practicar “el bandolerismo por necesidad”. Hay noticias de bandidos medievales que actuaban a las órdenes de algunos nobles, quienes les mantenían en sus castillos. Dichos bandoleros tanto se enfrentaban con otros nobles por discordias territoriales o de propiedad, como robaban rebaños, asaltaban y secuestraban mercaderes, arrieros e incluso monjes, y llevaban a cabo toda clase de fechorías.

Las primeras noticias que se tienen de estas luchas entre señores feudales catalanes datan del año 1107 y hablan del enfrentamiento entre Gifré de Besalú y Adalbert de Parets. En los siglos siguientes fueron surgiendo más y más “parcialidades” o “banderías”. A principio del siglo XIII unos de las más conocidas eran las encabezadas por Gilabert de Neros, señor de Nyer y por Bernat de Cadell, barón de Arançà y señor de Arsègol y de Prullans. Estas dos personalidades históricas serán el antecedente remoto de las banderías de “nyerros” y “cadells” que marcarán la historia de Cataluña durante los siglos XVI y XVII.

El comportamiento de los nobles de su tiempo lo denuncia en su obra *Lo Chrestia* el escritor Francesc Eiximenis (±1327-1409):

«Els grans homes antigament eren de gran bellesa i noblesa i profit dels grans llocs en què habitaven, mes després que es giraren a mal i a guerres entre si mateixos, llur presència és en gran càrrec del lloc on habiten (atès que) ells mantenen tot mal home que a ells s'acosta (i,

encara), els mals homes, per confiança llur, s'allarguen a fer tot mal.»

(Alcoberro, 1991: 37)

A partir del siglo XIV empieza a aparecer en los documentos el término “bandoler” y su derivado “bandolejar”. Se designaba con él a los hombres de vida airada que se alistaban en las banderías (en catalán “bàndols”) de los señores feudales y actuaban en las luchas entre señores feudales y entre comunidades, surgidas exclusivamente por intereses privados, como podía ser la propiedad de un territorio o asuntos parecidos. Utilizando un lenguaje más actual, eran agentes o soldados de unas guerras privadas, diferentes de las guerras entre reyes o entre estados, si bien a menudo en estas últimas se contaba también con tropas mercenarias. Los mercenarios de los soberanos duran-

te los siglos XV al XVIII eran a menudo extranjeros y eran alquilados por los Estados durante largo tiempo, meses o años, mientras que los grupos de bandoleros eran contratados por señores feudales durante temporadas reducidas, de días o semanas, dependiendo de cuanto durara el conflicto.



Fernando el Católico (1452-1516).

Existía, por otro, lado una delincuencia medieval, que no tenía nada que ver con los conflictos señoriales y que, por tanto, en principio no recibía la denominación de “bandolerisme”, de modo que leyes de aquella época hablaban de “mals homs”, “males gents”, “lladres de pas”, “delats”, o incluso de “matadors” y otros términos parecidos. Es en la segunda mitad del siglo XVI, cuando empieza a generalizarse el uso de la palabra “bandoler”, es decir bandolero, para referirse igualmente a esta clase de personajes. Hoy se utiliza esta palabra en las dos acepciones: la de esbirro de un señor feudal privado y la de salteador de caminos, si bien a menudo, como veremos, ambas podían confluir.

Por otro lado, como en otras partes de Europa a consecuencia de la crisis económica que azotaba al continente en esa época, surgieron también banderías de cam-

pesinos armados que se rebelaban contra los señores feudales y asaltaban los castillos. Un coletazo tardío de estos conflictos fue el conocido como “Segona guerra dels remences”, que tuvo lugar entre los años 1482 a 1485 y que fue reprimido con una gran violencia por la nobleza y por el rey Fernando II de Aragón (y V de Castilla, llamado el Católico) (1452-1516), quien finalmente, para dar una salida jurídica al asunto, promulgó en 1486 la conocida como “sentencia arbitral de Guadalupe”, por la que se abolían algunos impuestos y, sobre todo, algunos de los llamados “malos usos” de la nobleza. Uno de ellos era, por ejemplo, el “ius maletractandi”, que garantizaba a los señores el derecho de infligir castigos corporales a sus siervos sin tener ninguna razón concreta para ello. También se dio posibilidad a los campesinos de librarse de la “remença”, lo que significaba el derecho de abandonar el señorío, al que antes estaban ligados de por vida.

Por otro lado, se mantenía en vigor el orden feudal que obligaba a los campesinos a pagar indemnizaciones a sus señores, con lo que las cicatrices de este enfrentamiento no se curaron y

el malestar social continuó. Un hecho testimonial de este descontento data del año 1492, cuando un campesino llamado Joan de Canyamars, perpetró sin éxito en Barcelona un atentado contra el Rey Católico.

2.2.2.2. SEGUNDA ETAPA DEL BANDOLERISMO Siglos XVI a XVIII

Con el advenimiento de los Reyes Católicos Isabel de Castilla y Fernando de Aragón²⁴ y el fortalecimiento del poder real (1479), las banderías nobiliarias quedaron muy limitadas, por lo que los “bandoleros”, otrora al servicio de los señores feudales, se vieron forzados a reorientar sus actividades, dedicándose por su cuenta al robo y al pillaje en despojado, buscando refugio en bosques y zonas montañosas. Faltos de la protección de los poderosos, fueron entonces perseguidos como alimañas y, cuando eran capturados, caía sobre ellos con todo rigor el peso de la justicia.

A principio del siglo XVI fueron notables los esfuerzos para reducir por medio de medidas legislativas la virulencia de los conflictos nobiliarios. Por ejemplo, los conflictos armados privados no podían empezar hasta el quinto día después del anuncio público de apertura de hostilidades, lo que se hacía por medio de una declaración oficial por escrito llamada “deseiximent”. También se prohibió matar a las personas menores de quince años y a los que no participaran directamente en el conflicto. Pero ni siquiera tales providencias fueron suficientes para erradicar la costumbre de las pequeñas guerras civiles. Todo lo contrario, los conflictos entre las familias solían extenderse por amplias regiones y afectar a todo tipo de gentes: participaban en ellos familiares cercanos y leja-



La Península Ibérica al principio de la Edad Moderna.

²⁴ Al principio de la Edad Moderna los reinos hispánicos estaban configurados de la siguiente manera: dejando aparte el Reino de Portugal, que había reafirmado su independencia frente a Castilla tras la batalla de Aljubarrota (1385), había dos unidades políticas fundamentales. Por un lado, la Corona de Castilla, que englobaba el Principado de Asturias, el Reino de Galicia, el Reino de León y el Reino de Castilla, a los que se habían incorporado los reinos de Toledo, Badajoz, Murcia, Córdoba, Sevilla, Jaén, etc., conquistados a los moros. Más tarde, a partir del siglo XVI, a la Corona de Castilla se incorporarían los territorios americanos como el Reino de la Nueva España, el Reino de la Nueva Granada, el Reino del Perú, el Reino de la Plata, etc. Por otro lado estaba la Corona de Aragón, que englobaba el Reino del Aragón, el Principado de Cataluña, los condados nord-pirenaicos (devueltos por Francia en 1493 y perdidos de nuevo en 1659), el Reino de Valencia y el Reino de Mallorca. A la Corona de Aragón pertenecieron también hasta 1714 las islas de Cerdeña, donde todavía se habla catalán en el enclave de L'Alguer (Alghero) y Sicilia, así como el Reino de Nápoles. La parte meridional del Reino de Navarra fue conquistada en 1512, pero manteniendo sus instituciones, fueros y privilegios, en una situación comparable a la del Reino de Croacia dentro del Reino de Hungría. Algo similar ocurrió con la parte nord-pirenaica del reino navarro tras su unión a Francia en 1589 y hasta la Revolución. Por eso Enrique IV y sus sucesores fueron “Reyes de Francia y de Navarra”. En cuanto al último estado islámico de la Península Ibérica, el Reino Nazarí de Granada, se rindió a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492 y fue incorporado a la Corona de Castilla.

nos de las familias enfrentadas, los siervos, los sirvientes... y en general todos tenían que tomar partido respecto al conflicto y unirse a uno u otro bando.

Con todo, el bandolerismo en Cataluña no fue erradicado sino que, muy al contrario, se incrementó y lo haría todavía más durante los siglos XVI y XVII, como consecuencia de una recesión económica que, con altibajos, afectó a la región y que, entre otras muchas, tuvo, como ya se ha señalado, dos causas principales: el descubrimiento de América, con el consiguiente desvío de las rutas comerciales europeas hacia el Atlántico y el auge del Imperio Otomano que convertiría al Mediterráneo en un “lago turco”, lo que perjudicaría todavía más las actividades económicas.

Estas circunstancias desfavorables causaron que a principios del siglo XVI bajara notablemente la densidad de la población. Concretamente en el año 1553 las regiones catalanas apenas alcanzaban el número de 300 000 habitantes. Este bajón de población de origen quedó en parte compensado por la afluencia de inmigrantes de las regiones del sur de Francia. Venían a la Cataluña y se colocaban como pastores o jornaleros. Muchos de los inmigrantes franceses eran exiliados religiosos. Una gran parte de la población del sur de Francia aceptó la reforma protestante de Juan Calvino, y los seguidores de esta confesión, llamados hugonotes, fueron cruelmente perseguidos por los católicos. Muchos hugonotes perseguidos hallaban refugio pasando la frontera, pero sin hogar, oficio ni beneficio no encontraban otra salida que la de incrementar las partidas de los fuera de la ley.

Además, los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente fueron para la economía catalana especialmente desfavorables. Durante el primer tercio del siglo XVII el clima fue particularmente adverso en las zonas septentrionales de la Península Ibérica, lo que acarrió malas cosechas, con su secuela de pobreza y hambre. Los años 1598-1617 son años de crisis monetaria, cuestión que también influyó negativamente en la economía.

La crisis social de los siglos XVI-XVII aceleró una fuerte diferenciación de las capas sociales: se fortalecieron y prosperaron las grandes “masíes²⁵ pageses” de los campesinos ricos, pero al mismo tiempo fue aumentando también el número de los campesinos que no poseían nada, y tenían que alquilarse como jornaleros (en catalán “parcers” o “masovers”). De estas capas de la sociedad procedían muchos bandoleros, al igual que de los ya mencionados inmigrantes, campesinos arruinados o hijos segundones²⁶, llamados “cabalers” (expresión que designa a la persona que tiene que ganarse sus medios de subsistencia, “cabal”) o “fadrísters” (del latín “frater externus”, “hermano de fuera”).

Muy negativas consecuencias para el campesinado y la pequeña nobleza tuvo también la política centralista castellana. El tesoro real se enriquecía con impuestos regulares y extraordinarios, y se requería de la población civil también otras clases de obligaciones, como, por ejem-

²⁵ “Mas” o “masia”, del latín medieval “mansum, finca rústica”. Recibe esta denominación una casa rural grande con amplios terrenos. Las casas estaban edificadas de ladrillo o piedra, muchas veces fortificadas por unos gruesos muros y equipadas con una torre de vigilancia, para que pudieran resistir los ataques de los criminales, bandidos y los demás elementos peligrosos.

²⁶ Según la tradición jurídica catalana, el único que tenía derecho de heredar era el hijo mayor de la familia. Recibía la denominación de “hereu”, del latín “heres, heredis, heredero”. De este modo la ley impedía que las posesiones agrícolas se dividieran, dando lugar a minifundios. Los hermanos menores tenían que buscarse la vida por su cuenta, pues a menudo eran expulsados de casa por su hermano mayor. Según su capacidad y fortuna o bien sentaban plaza como militares o bien seguían la carrera eclesiástica, o aprendían algún oficio, o se daban a la mendicidad o al bandillaje. A las hijas se les concertaba un buen matrimonio, o ingresaban en un convento. Si la familia no tenía hijos varones, heredaba entonces la hija mayor, llamada “pubilla”.

plo, el deber de alojar y mantener a los soldados reales (“al·lotjament”). Esto influía negativamente los ingresos de los nobles de segundo rango, quienes, al contrario de los hidalgos castellanos, tenían muy pocas posibilidades alternativas de salir adelante. La nobleza catalana tenía prohibido viajar a América y emprender negocios allí, y también le estaba vetado el acceso a puestos importantes en la administración y en el ejército.

La crisis social no sólo afectó a los estamentos laicos, sino también a los religiosos de la sociedad catalana, pues en este campo la monarquía española seguía igualmente una política centralista. Muchos monasterios fueron sometidos a las órdenes benedictinas castellanas, lo que causaba tensiones entre sus muros y fuera de ellos. Por ejemplo, en la abadía de Montserrat se daba un clima de abierta enemistad entre los monjes castellanos y catalanes. Frecuentes eran también los conflictos entre obispos y “vil·les vasalles”, entre obispos y monasterios o entre monasterios y señores feudales. Para resolver tales conflictos no era extraño que se recurriera a los bandoleros. La sociedad catalana –la nobleza, los eclesiásticos, el campesinado y la población urbana– estaba unida en su esfuerzo de impedir la castellanización de los monasterios, muchas veces intentada mediante reformas eclesiásticas.



Masía catalana.

A mediados del siglo XVI el bandolerismo estaba tan extendido por Cataluña, que el Duque de Gandía y Marqués de Lombay²⁷ (el futuro San Francisco de Borja) al tomar posesión del cargo de virrey²⁸ de Cataluña, recibió por parte del rey Carlos I una carta, que le preparaba para el contacto con el país de modo siguiente:

«...La dicha provincia (Cataluña) no puede estar sin lugarteniente general, especialmente, como la experiencia lo ha ahora demostrado después de la muerte del arzobispo de Zaragoza, que como la dicha provincia por la mayor parte es áspera y montañosa, y en fronteras de Francia, Aragón y Valencia, cesando el rigor de la justicia y el remedio de nuestras regalías, es tanto el concurso de los bandoleros y gente de mala vida, que cada día se han seguido y siguen mil males teniendo los pueblos presos y tan atemorizados, que no viven seguramente la gente de la tierra en sus casas...»

²⁷ Nacido en el seno de una noble familia valenciana, Francesc de Borja ingresó en el año 1551 en la Compañía de Jesús y entre los años 1565-1572 se convirtió en el tercer general de esta orden. Fue canonizado en el año 1671. En Eslovaquia se le conoce como svätý František Borgia. Su fiesta se celebra el 10 de octubre.

²⁸ La dignidad de virrey fue establecida en Cataluña de manera permanente por el rey Fernando II el Católico en el año 1479. El cargo de virrey de Cataluña fue desempeñado por grandes magnates laicos o eclesiásticos de origen catalán, pero, con más frecuencia, no catalán. Los virreyes fueron responsables del gobierno de Cataluña durante los siglos XVI y XVII, durante el tiempo en que los Habsburgo ocuparon el trono. Dicho cargo fue abolido por decisión de Felipe V de Borbón y sustituido por el de capitán general.

Luego continúa:

«...la tierra ha andado llena de delados y malos hombres, que nunca hubo tantos, y han hecho muchos y graves delitos o compassado pueblos, y paseándose acuadrillados por toda la tierra, sin temor de la justicia; y hay algunos de ellos que son famosos delincuentes y cabos de cuadrilla, y se recogen en las montañas, y pasan a Aragón y vuelven a hacer salto.»

Carlos I hace saber al nuevo virrey su decisión de *«...tajar bandosidades y tener limpia la tierra de malos hombres...»*, y para conseguirlo toma unas cuantas medidas radicales. En primer lugar, la prohibición general de llevar armas –porque el país era conocido por la muy extendida

costumbre de que la población civil estuviera armada hasta los dientes–, y en segundo, la restricción del derecho de reunión, precisando las condiciones en un documento adjunto. A quien quebrantara dichas leyes, le esperaba un castigo inmediato.

El rey se da cuenta de quién está detrás de este alto nivel de la criminalidad:

«...E por que ellos no pudieron [los bandidos] tanto durar, si no fuera con favor de algunos barones, eclesiásticos y seglares, que los han recogido y amparado en casas fuertes.»

(Borrás, A. 1953: 57).



Francisco de Borja (1510-1572), duque de Gandía y marqués de Lombay.

Por eso, el rey hizo proclamar públicamente que haría castigar cruelmente no sólo a los bandidos, sino también a todos que les protegieran de alguna manera o los ampararan. Las fortalezas o castillos que les prestaran protección pasarían a manos de la Corte real.

A pesar de su celo tanto policial como religioso (mandaba decir treinta misas por el alma de cada reo que mandaba ajusticiar), el Marqués de Lombay no tuvo excesivo éxito en su misión, por lo que al final de su

mandato la situación seguía igual o peor que al principio.

En el año 1543 su sucesor en el virreinato, Don Juan Manrique de Lara, marqués de Aguilar de Campoo y conde de Castañeda ordenó el comienzo batidas generales por toda Cataluña en las que fueron cayendo, entre otros, famosos bandidos como Galipapo, Moreu Cisteller o Toni Roca. Las ejecuciones públicas de estos bandidos, realizadas con ejemplar crueldad, se convirtieron en el tema de las primeras canciones sobre bandidos en la literatura catalana: se trata de dos canciones, conocidas como *Les Cobles*²⁹, cuyo autor, Pere Giberga, escribió por encargo. Fueron publicadas

²⁹ El título completo de las canciones es *Cobles novament fetes per Pere Giberga contra tots los delats de Catalhunya i secaços d'Antoni Roca, recordant-los la cruel sentència i mort del Galipapo i altres dos de llur companyia, la qual passarà per tots ells si no buiden prest la terra. Any MDXLIV.* y *Cobles fetes ara novament sobre la justícia i cruel mort d'Antoni Roca, escandalitzador de tota Catalunya, i la de Sebastià Corts, son companyó.*

en forma de pliegos sueltos en Barcelona en el año 1544 la primera y en el año 1546 la segunda.

Similar política contra el bandolerismo siguieron los sucesivos virreyes: Don Pedro Afán de Ribera y Portocarrero, duque de Alcalá de los Gazules, marqués de Tarifa y conde de los Molares; Don García de Toledo y Osorio, duque de Fernandina y Marqués de Villafranca; y Don Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda, duque de Francavila.

Las ejecuciones de bandidos, cuyos cuerpos eran descuartizados y cuyas cabezas cortadas eran encerradas en jaulas y colgadas de los árboles o de los muros de las ciudades para servir de advertencia pública, estaban a la orden de día. Así por ejemplo, según se cuenta, sólo en el mes de mayo de 1559 fueron ahorcados en Barcelona más de setenta bandoleros.

Tanta energía y crueldad se centraba en los efectos del problema, sin atacar las causas, que no eran otras que la crisis económica, la miseria y el hambre, de modo que por muy expeditiva que fuera la justicia, siempre había gente dispuesta a ocupar el puesto de los que dejaban la vida en el patíbulo.

La justicia no sólo castigaba a los bandidos capturados con unas ejecuciones espectaculares, sino también luchaba contra ellos con medidas tan expeditivas como demoler los edificios en donde se sospechaba que podían encontrar cobijo o incendiar los bosques donde solían ocultarse. Estas formas de castigo a menudo entraban en conflicto con los fueros y privilegios de señoríos y poblaciones, lo que enconaba aún más los ánimos, dando finalmente lugar a que la actividad de los bandoleros se tiñera de cierto matiz político, que, en cualquier caso, la visión romántica de la historia tendió a exagerar.

Es a finales del siglo XVI cuando resurgen las rivalidades entre “nyerros” y “cadells”, en principio seguidores, respectivamente, de Tomàs de Banyuls i Llupià (1556-1627), señor de Nyer, y de Galcerà de Cadell, señor del Valle de Querol, que marcarán la “edad de oro” del bandolerismo en Cataluña. De entre las filas de los “nyerros” saldrían los dos más famosos bandoleros catalanes: Perot de Rocaguinarda (1582-1640?) y Joan de Serrallonga (1594-1634). No hay que olvidar tampoco a un hombre de la cuadrilla de Serrallonga, Jaume Masferrer (¿-1631), alias Toca-son, quien luego actuaría por su cuenta hasta que fue “madrugado” a tiros por un joven a quien pretendía robar la capa. De entre los “cadells”, la figura más importante sería Gabriel Torrent de la Goula (¿-1616), alias Trucafort. De todas estas figuras se hablará más adelante.

Como se ha dicho un poco más arriba, la historiografía catalanista romántica quiso ver en el enfrentamiento entre “nyerros” y “cadells” una pugna entre los partidarios de los fueros y libertades de Cataluña y los partidarios del centralismo castellano. Lo cierto es que tanto “nyerros” como “cadells” carecían de una ideología definida, ni menos aún de un programa político. Tampoco puede verse aquí un conflicto de clases, ya que la composición social de cada bando era prácticamente la misma: desde campesinos sin bienes hasta nobles o representantes del clero. De hecho, la rivalidad entre “nyerros” y “cadells” encubría antagonismos locales y rencillas particulares de la más diversa naturaleza. Una prueba del escasísimo trasfondo ideológico de tales banderías es que un destacado rebelde “nyerro” como Perot de Rocaguinarda no dudó de acogerse al indulto real para servir fielmente a su soberano en los Tercios de Italia.

La crisis económica, que se arrastraba desde siglo XV en Cataluña, se dejó sentir sin paliativos a principios del siglo XVII. España estaba constantemente presionada en las fronteras con Francia, así como en sus posesiones flamencas e italianas y también transoceánicas, en este particular caso por los corsarios británicos. Especialmente tensa era la situación en la frontera entre Francia y los territorios catalanes situados al Norte de Pirineos, para cuya defensa fueron enviadas tropas castellanas, a las que, como ya hemos mencionado más arriba, la población civil tenía el deber de alojar y alimentar. Estas obligaciones, junto con la subida de impuestos, destinados

a mantener los ejércitos, fueron razón para el descontento general. Éste se demostró abiertamente el 7 de junio de 1640, cuando estalló una revuelta popular en la que participaron muchos segadores, conocida como “Corpus de Sangre”. Durante la revuelta mataron al virrey catalán Don Dalmau de Queralt, Conde de Santa Coloma. Los sublevados proclamaron una República Catalana independiente³⁰ y buscaron apoyo en Francia. Al rey de Francia y de Navarra Luis XIII le ofrecieron el título del Conde de Barcelona, que era el propio de los soberanos catalanes. Luis XIII aceptó la oferta y se comprometió a respetar las libertades y privilegios de Cataluña, así como a mantener su unidad territorial. Esto significó el principio de una larga guerra entre Francia y España, llamada “Guerra de Separación” o “Guerra dels Segadors”³¹, la cual es considerada por los historiadores como la última fase de la Guerra de los Treinta Años, y que finalizó en



El “Corpus de Sangre” de 1640.

el año 1659 con la firma de la Paz de los Pirineos, por la que España cedió Francia los territorios catalanes nordpirenaicos, ocupados por los franceses ya desde el año 1641.

Con la creación de la República Catalana y el reconocimiento de Luis XIII, Rey de Francia y de Navarra, como Conde de Barcelona, las viejas disputas entre las dos banderías quedarían ampliamente superadas por el enfrentamiento entre los partidarios de Francia y de España, sin que los historiadores puedan ponerse de acuerdo en el porcentaje exacto de antiguos “nyerros” y de antiguos “cadells” que combatieron respectivamente en favor del rey católico o del rey cristianísimo³².

Como ya se ha dicho, a consecuencia de la Paz de los Pirineos, los

territorios catalanes situados en la vertiente norte de dichos montes pasaron a soberanía del rey de Francia: la Plana del Rosellón, el Capcir, el Vallespir, la Marenda, el Conflent, el Valle de Querol (cuna de bandoleros) y la parte septentrional de la Cerdaña (menos el enclave de Llivia)³³.

³⁰ La República Catalana fue diseñada por el clérigo Pau Clarís i Casademunt el día 16 de febrero de 1641, y es el primer proyecto político de estado catalán independiente en la Edad Moderna.

³¹ Una canción política de aquella época, *Els Segadors*, es hoy el himno de la comunidad autónoma de Cataluña.

³² Los reyes de los diferentes estados europeos eran conocidos por su título relacionado con la religión, ya otorgado por la Santa Sede, ya reconocido por la tradición: así el rey de España llevaba el título de Rey Católico (Rex Catholicus), el rey de Francia el de Rey Cristianísimo (Rex Christianissimus), el rey de Portugal el de Rey fidelísimo (Rex Fidelissimus), el rey de Hungría el de Rey apostólico (Rex Apostolicus), el rey de Inglaterra el de Rey defensor de la Fe (Rex Fidei Defensor), etc.

³³ La Paz de los Pirineos estipulaba que todos los pueblos de la Cerdaña situados en la vertiente Norte de los Pirineos debían pasar a soberanía francesa, pero Llivia tenía el título de villa y, por tanto, no le podía afectar dicho tratado. Habiendo apelado al papa y fallado éste a su favor, Llivia ha permanecido bajo soberanía española hasta el día de hoy.

El centralismo francés, impuesto en los territorios catalanes recién adquiridos, fue mucho más agresivo y eficaz que lo había sido el castellano. Se materializó tanto en medidas políticas como culturales: se suprimieron las instituciones catalanas y se impuso la lengua francesa en la administración y en la vida pública. Entre las medidas económicas y fiscales tuvo notables consecuencias la imposición de la gabela sobre la sal, cuya exención de impuestos, que databa del año 1283, era considerada por los catalanes como uno de sus principales fueros. El descontento generado por estas medidas dio lugar en 1667 a una insurrección, conocida como “Guerra de la sal”.

Un grupo de guerrilleros, conocidos como “els angelets de la terra”, comandado por Josep de la Trinxeria (1630-1689), mantuvo en jaque, al grito de “Visca la terra!”, durante varios años a las fuerzas francesas. Trinxeria y sus “angelets”, considerados por las autoridades francesas como bandidos y contrabandistas, fueron sometidos, tras su derrota, a una cruel persecución. Josep de la Trinxeria tuvo que huir al Principado³⁴, donde hizo carrera en el ejército español alcanzando el grado de coronel.

Es en esta época de conflictos fronterizos entre España y Francia cuando aparece la figura del “miguelete” (en catalán “miquelet”) o fusilero de montaña. Según la tradición, los migueletes deben su nombre a uno de los cabecillas de la “Guerra de la Sal”, apodado Miquelot de Prades. Los migueletes eran unidades irregulares, reclutadas entre los montañeses tanto por las autoridades españolas como por las autoridades francesas para la vigilancia de fronteras y la represión del contrabando, así como para acciones guerrilleras en caso de conflicto bélico. Faltos de disciplina militar, y frecuentemente de paga, los migueletes vivían a costa de la población civil y por su actividad depredadora apenas se distinguían de los propios bandoleros. Otro cuerpo irregular para la represión del contrabando fueron “el parrots”, llamados así según su fundador, Isidre Campsó, alias El Parrot, un antiguo contrabandista de Vic, que se puso al servicio de las fuerzas del orden.

Las ambiciones territoriales de Luis XIV provocaron otras guerras, que se escalonarían entre 1667 y 1697. La decadencia de España se acentuó durante el reinado del último Habsburgo hispano, Carlos II llamado el Hechizado, quien no tuvo descendencia, lo cual dio lugar la Guerra de Sucesión de España (1700-1714), en la que por el trono español lucharon, por un lado, el archiduque Carlos de Habsburgo, hermano del emperador romano-germánico y rey húngaro José I, y, por otro, Felipe de Borbón, duque de Anjou, nieto de Luis XIV, rey de Francia y de Navarra. Las calamidades y penurias, secuela de las acciones bélicas, empujaría a muchos, los más por necesidad, pero algunos también por vocación, a “echarse al monte”. Lo mismo ocurrirá, como veremos, durante las guerras del siglo XIX.



Mapa de los “Países Catalanes”.

³⁴ Las regiones catalanas al Sur de los Pirineos reciben el nombre de Principado (en catalán “Principat”), a diferencia de las regiones del Norte, que se denominaban simplemente “Los Condados” (en catalán “Els Comtats”). Los Condados nunca fueron considerados parte del Principado, y significativamente estuvieron integrados el Reino de Mallorca, mientras este duró desde 1276 hasta 1349.

Durante la Guerra de Sucesión de España, los catalanes se dividieron en dos bandos: “aus-tracistes”³⁵, también llamados “vigatans” o “maulets”³⁶, partidarios del archiduque Carlos de Habsburgo (1685-1740), futuro Carlos VI de Alemania, II de Bohemia y III de Hungría y de Croacia, y “botiflers”³⁷, partidarios del Duque de Anjou, futuro Felipe V de España. Tras la derrota definitiva de los primeros y tras la caída de Barcelona, el 11 de septiembre de 1714, algunos siguieron resistiendo por su cuenta. Estaban formados en partidas armadas y se escondían en los montes, como era costumbre de los bandoleros, y por eso son a menudo llamados por los historiadores catalanes “bandolers”. Entre sus cabecillas más famosos se contaron Pere Joan Barceló i Anguera (1682-1741), alias Carrasclet, y el conocido como Claudi el Moliner.

Carrasclet, que había luchado en la guerra de Sucesión a favor del archiduque Carlos como capitán de fusileros, fue represaliado y encarcelado tras la rendición de Barcelona. Habiendo conseguido escapar de la prisión, Carrasclet continuó la guerra por su cuenta y en 1718, a la cabeza de una numerosa partida, protagonizó diversas acciones armadas por varias comarcas de Barcelona y Tarragona, atacando Terrassa y Martorell. En 1719, Carrasclet y sus hombres ocuparon Reus, donde saquearon la ciudad y cometieron toda clase de excesos contra las vidas y haciendas de aquellos que consideraban sospechosos de ser “botiflers”. Como siempre ha ocurrido, en este tipo de acciones, no se puede establecer una nítida frontera entre lo político y



Pere Antoni Veciana i Rabassa (1677-1736).

patriótico y lo meramente delictivo. Prosiguieron los hombres de Barceló, llamados según su apodo “carrasclets”, atacando la villa de Valls, cuyo alcalde, Pere Antoni Veciana i Rabassa (1677-1736) era un ardiente partidario de Felipe V, y para la persecución tanto de bandidos y salteadores de caminos como de elementos contrarios al nuevo orden político había fundado un cuerpo policial, llamado “minyons de Valls”. A pesar de la superioridad numérica y armamentística de los atacantes, los hombres de Veciana ofrecieron tan encarnizada resistencia y causaron tantas pérdidas a los “carrasclets” que estos tuvieron que levantar el sitio y dispersarse. Joan Barceló i Anguera tuvo que marchar al exilio y murió durante la Guerra de Sucesión de Austria luchando contra las tropas bávaras como coronel de un regimiento de catalanes exiliados al servicio de la Emperatriz María Teresa.

A consecuencia del éxito en la defensa de Valls, el capitán general³⁸ de Cataluña, Marqués de Castel-Rodrigo, en 1721 nombró a Veciana alcalde perpetuo de Valls y jefe de las “esquadras de Valls”. Sus componentes serían conocidos a partir de entonces como “mossos d’esquadra”, convirtiéndose en la fuerza de orden más importante de Cataluña y seguirían conservando su importancia aún después de la fundación de la Guardia Civil en 1844. Los mozos de escuadra no desaparecieron ni siquiera bajo el franquismo, si bien quedaron reducidos a una sola compañía que, integrada en el arma de infantería del ejército español, servía como guardia de honor en la Diputación de Barcelona. En la actualidad, ya desmilitarizados, constituyen la policía autónoma

³⁵ En España los Habsburgo fueron conocidos como Los Austrias.

³⁶ “Vigatans”: habitantes de la ciudad de Vic. “Maulets”: expresión despectiva que significa más o menos “miserables”.

³⁷ “Botifler”: expresión despectiva que puede traducirse más o menos como “arrogante” o “creído”.

³⁸ Felipe V de Borbón abolió el cargo de virrey y en su lugar creó el de Capitán General de Cataluña.

de Cataluña. Con todo, no deja de ser curioso que una de las instituciones más representativas de Cataluña haya sido creada por un reconocido “botifler”.

Otro cabecilla de una banda de forajidos, Claudi el Moliner, sembró el terror por las comarcas centrales y meridionales del Principado. Valiente, audaz y perfecto conocedor del terreno, burlaba una y otra vez la persecución de los mozos de escuadra quienes, sin embargo, en una ocasión, lograron herirle. El golpe más audaz de Claudi el Moliner fue el secuestro de la hija única del corregidor de Manresa junto con Francesc Veciana, hermano, nada más y nada menos, que del alcalde de Valls y jefe de los mozos de escuadra. Habiéndose enamorado y deseando cambiar de vida, Claudi el Moliner dejó en libertad a sus dos prisioneros a cambio del indulto, que le fue concedido en 1725 por el capitán general de Cataluña, embarcando el ex-bandolero para América junto con su amada y un criado.

A pesar de que durante el siglo XVIII Cataluña inició un proceso de recuperación económica, la tradición bandolera siguió presente con figuras como Miquel Sitjà, o como el llamado Negret, el cual operaba en el Coll de Lilla hasta que los mozos de escuadra lo mataron en 1759, como Pau Gibert o como Joan Marsans, alias el Serraller, que actuaba en la Plana de Vic y fue ahorcado en Barcelona en 1780.

2.2.2.3. TERCERA ETAPA DEL BANDOLERISMO

Siglo XIX

La Guerra de la Independencia contra los invasores napoleónicos significó un notable repunte del bandolerismo. Los españoles ofrecieron resistencia contra los invasores por un lado en grandes batallas, pero más frecuente era la lucha en forma de guerrilla. Partidas de guerrilleros surgieron por todo el Principado y sus actividades bélicas estaban, en muchos casos, indisolublemente unidas a las delictivas, en tanto en cuanto que un grupo de hombres perseguido, y que vive sobre el terreno, no puede andarse con muchos remilgos a la hora del avituallamiento. Si el proceso normal era que los guerrilleros acabaran convirtiéndose en bandoleros, se dio también el caso contrario, el de los que ejercían el bandolerismo antes de que estallara la guerra y luego pasaron a engrosar destacamentos guerrilleros. Entre éstos, los hubo que colaboraron con el ejército invasor y fueron conocidos como “caragirats”. El más tristemente célebre de ellos fue Josep Pujol i Barraca (1778-1815), alias Boquica. Habiendo ofrecido sus servicios al mariscal Mathieu, éste le encomendó la organización de un grupo armado antiguerrilla, que serviría de apoyo a las tropas francesas y recibiría el nombre de Cazadores distinguidos de Cataluña. Se les dotó de uniforme y paga, y se les garantizó total impunidad para todas las tropelías que pudieran cometer contra la población española. Pronto sembraron el terror por comarcas de Girona y Barcelona, asaltando pueblos y masías, torturando, matando y violando. Pero Boquica era sólo fiel a su bolsillo y, cuando le convenía, traicionaba igualmente a los franceses. Tenía hombres infiltrados entre los guerrilleros españoles, de modo que estaba al corriente de los movimientos tanto de éstos como de los franceses. Una de sus tácticas preferidas era la de hacer llegar a los guerrilleros españoles informaciones sobre el paso de algún convoy francés y, a su vez, avisar a las autoridades napoleónicas de dónde iba a atacar la partida y del número de hombres que la integraba. Confiando unos y



Mozo de escuadra (siglo XIX). Una versión muy parecida de este atuendo se sigue empleando todavía hoy como uniforme de gala del cuerpo. El sombrero de copa y las alpargatas simbolizan que defienden tanto al rico como al pobre.

otros en sorprender al enemigo, se lanzaban a la lucha y, cuando ya estaban fatigados y debilitados por las bajas, caían sobre ellos los hombres de Boquica, que exterminaban hasta el último superviviente y conseguían doble botín. Su audacia era tanta que llegó a asaltar un convento en la mismísima Barcelona, perpetrando una matanza de frailes. Tras la retirada del ejército francés, Boquica se estableció en Perpiñán, confiando en que allí gozaría de protección como excombatiente. Pero las autoridades españolas pidieron su extradición, que fue concedida merced a la intervención del Duque de Angulema³⁹. Atado de pies y manos fue llevado en un carro hasta el Coll del Portús, donde lo pusieron en manos del ejército español. Conducido al castillo de Figueres, fue sentenciado a muerte. Expuesto a la vergüenza pública durante unas horas, el 23 de agosto de 1815 Boquica fue ahorcado y luego descuartizado.



Isabel II (1830-1904), reg. 1833-1868.

Otro bandolero “caragirat” fue Joan Serra, alias La Pera. Su apodo La Pera, le vino a causa de haber, durante el verano de 1814, apuñalado al propietario de una masía, porque éste, cuando Joan Serra era pequeño, le había sorprendido comiéndose una pera de su huerto y le había dado una azotaina.

Siendo soldado del ejército español, Joan Serra mató a un superior, que le había afeado la conducta y, para huir del castigo, se pasó a los franceses, organizando una cuadrilla de forajidos, que actuaba principalmente en el Alt Camp y otras comarcas de Tarragona. Auténtico psicópata, sus crímenes se caracterizaban por una ferocidad bestial. Acabada la guerra y disuelta su cuadrilla, Joan Serra no huyó a Francia sino que, escondido en las montañas, siguió operando por su cuenta, para dar rienda suelta a sus crueles instintos. Robaba poco, pero su pasión era el asesinato. Capturado tras una sangrienta refriega, Joan Serra fue ahorcado y descuartizado en Valls el día 19 de diciembre de 1815.

Finalizada la Guerra de la Independencia, por toda España pululaban partidas de guerrilleros desocupados, a muchos de los cuales se les hacía difícil el volver a una fatigosa y honrada vida de trabajo.

Al trono regresó Fernando VII, quien había pasado la guerra retenido en Francia, en la dorada prisión del palacio de Valençay, donde, a decir de las malas lenguas, se consolaba de su cautiverio con la joven y bella esposa del príncipe Talleyrand-Périgord, dueño de la mansión. La primera medida que tomó el rey fue la abolición de la Constitución del año 1812, elaborada y promulgada por los liberales durante su ausencia, de modo que restauró el absolutismo. El tormentoso reinado de Fernando VII abrió época caracterizada por la inestabilidad política, por los pronunciamientos, los cuartelazos y las revoluciones. Así pues, la subsiguiente lucha entre absolutistas y liberales se convirtió en el mejor pretexto para justificar por motivos políticos e ideológicos cualquier fechoría.

³⁹ Luis de Borbón, Duque de Angulema, era sobrino del rey Luis XVIII. Posteriormente, en el año 1823, a la cabeza de un ejército francés conocido como “los cien mil hijos de San Luis” ayudaría a Fernando VII a derrotar a los liberales.

Fernando VII no tuvo descendencia masculina, y con el fin asegurar el trono para su hija Isabel, abolió la ley sálica, que no permitía reinar a las mujeres y según la cual se habían regido hasta entonces los Borbones tanto franceses como españoles.

Sin embargo, el hermano menor del “rey felón”, Carlos, no estaba de acuerdo con esta medida, reivindicando para sí el derecho de sucesión. La sociedad española se dividió en dos facciones. Los liberales y progresistas apoyaron a la reina Isabel II, quien por aquel entonces tenía sólo tres años. Contra ellos se levantaron los absolutistas y reaccionarios, que apoyaban al tío de Isabel II, el cual se hizo llamar Carlos V. Con ellos empezó la época de las guerras llamadas “carlistas”, la primera de las cuales duró de 1833 a 1840, la segunda de 1847 a 1849 y la tercera de 1874 a 1876, siendo Cataluña uno de los principales escenarios de estas contiendas. Las tres guerras carlistas acabaron con el mismo resultado: los absolutistas serían derrotados, los pretendientes al trono (Carlos V en la primera, su hijo Carlos VI en la segunda y su nieto Carlos VII en la tercera) acabarían huyendo a Francia y el país quedaría en ruinas.

Los conflictos militares y la permanente inseguridad de la época tuvieron como consecuencia que la nómina de bandoleros catalanes creciera de un modo impresionante. No faltaron entre ella algunos eclesiásticos, como, por ejemplo, Antonio Marañón, alias El Trapense, quien aparecía a caballo, con hábito de fraile, un crucifijo en una mano y un trabuco en la otra, o Mossèn Antoni Coll o el franciscano Pau Orri, conocido como El Pare Punyal.

Entre los muchos bandoleros de esta época cabe recordar a Martí Plademon, alias Becaina, que dejó amarga memoria en la comarca de Olot y en Les Guille-ríes. Puesta a precio su cabeza, Becaina fue sorprendido mientras dormía por unos carboneros, quienes lo redujeron y lo entregaron a la justicia. El bandolero fue, como de costumbre, ahorcado y descuartizado en Gerona, en junio de 1829. Su cabeza fue expuesta en una jaula colgada de un roble cerca del pueblo de Osor. La suya fue la última ejecución de ese tipo que se llevó a cabo en Cataluña, pues en aquel año el rey Fernando VII abolió la horca con todas sus accesorias y estableció el garrote, que ya se venía utilizando desde hacía siglos, como único medio para ejecutar la pena de muerte.

Frecuentes víctimas de los bandidos y asaltadores eran los medios de transporte público, es decir, las diligencias. Para evitar asaltos, se prohibió que los pasajeros transportaran dinero. Éstos debían, antes de emprender el viaje, entregar a la empresa que organizaba el transporte las cantidades en metálico a cambio de un pagaré personal e intransferible, el cual se haría efectivo al concluir el viaje. La consecuencia de esto fue que los ladrones de camino real se tuvieron que dedicarse al secuestro. A falta de dinero contante y sonante, se llevaban a los pasajeros, a los que sólo pondrían en libertad a previo pago de un sustancioso rescate, y si éste tardaba en llegar, los secuestradores no dudaban en “animar” al pago enviando a la familia una oreja, un dedo o unos dientes de la víctima.

Estos bandoleros-secuestradores fueron conocidos como “trabucaires”, por ir preferentemente armados con el arma arquetípica de los forajidos románticos, el trabuco. Uno de sus capitanes más famosos era un antiguo comandante carlista llamado Ramón Vinyes, alias En Felip. Habien-



El infante don Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855), llamado Carlos V por sus partidarios .

do huido a Francia al acabar la primera guerra carlista, consiguió reunir allí un centenar de hombres para continuar la guerra por su cuenta, si bien pronto cambiaron la causa de Don Carlos por la de su propio bolsillo, convirtiendo el secuestro y la extorsión en su principal fuente de ingresos, y completando éstos, cuando era menester, con asaltos a pueblos y masías siempre al grito de “¡Viva Carlos VI!”. Perfectos conocedores del terreno y actuando con disciplina militar, no había fuerza del orden capaz de enfrentarse a En Felip y su cuadrilla, de la que formaban parte curtidos bandoleros como Joan Simó, alias Collsuspina, Josep Mateu, alias Xicolata, Antoni Forcadell, alias Gràcies, Joan Vicent, alias Nasratat, o Josep Fabrac, alias, Domingo.

En su lucha contra Felip y sus hombres, que tenían su refugio en la Cataluña del Norte y desde allí cruzaban la frontera para dar sus golpes, los mozos de escuadra contaron con la colaboración



El garrote. Cuadro de Eugenio Lucas (1817-1870) inspirado en un grabado de Francisco de Goya (1746-1818).

de algunos contrabandistas, cuyo “negocio” se veía seriamente perjudicado por la situación de febril actividad a la que se veían sometidas las fuerzas del orden por culpa de los “trabucaires”. Dicha colaboración se mostró efectiva, pues al ser hostigada por una fuerza pública ya al tanto de sus movimientos, la partida de En Felip se fue dispersando y atomizando en grupos de diez o quince hombres, con lo que perdió buena parte de su efectividad. Esta disgregación sería fatal, pues una noche dos de estos grupos se toparon en el monte y, sospechando cada uno de ellos que se encontraba ante los mozos de escuadra, se inició un tiroteo a ciegas y, antes de que pudieran reconocerse, En Felip había caído herido en el pecho y en el cuello. Sin posibilidad de atenderle debidamente, los “trabucaires” dejaron a su jefe escondido en una cueva al cuidado de un tal Busquets. Para desgracia de En Felip, ese tal Busquets se había unido a los “trabucaires” sólo para encontrar la ocasión de vengarse del capitost de los bandoleros, que le había violado a la novia. Y a fe que lo hizo cumplidamente, ya que después de maltratar de palabra y obra al

herido, Busquets corrió a llamar a los mozos de escuadra, quienes, a lomo de un borrico, transportaron a En Felip a Vic y allí lo fusilaron sumariamente el 2 de julio de 1842.

Muerto En Felip, Jaume Bosch, alias Jaumentó de les Preses, tomó el mando de la banda de los “trabucaires” prosiguiendo su carrera delictiva, que culminaría la noche del 27 al 28 de febre-



Ejército carlista. El elemento más característico de los uniformes era la boina.

ro de 1845, con su golpe más sonado, el asalto a la diligencia de Girona a Barcelona, en la que viajaban unas veinte personas. Tras apoderarse de todos los objetos de valor que llevaban los viajeros, secuestraron a los tres que les parecieron más acaudalados. Se trataba de Joan Massot i Soler, un joven estudiante, de Josep Roger, hermano de un banquero de Figueres, y de Josep Bellver, un anciano de setenta años, a los que,

después de hacerles caminar durante días y días bajo la nieve, les ocultaron en una cueva cerca de Bassegoda y les obligaron a escribir a sus respectivas familias exigiendo un rescate de ochocientas onzas de oro por cabeza.

Tan larga caminata en lo más crudo del invierno quebrantó la salud del anciano Bellver, quien sintiéndose morir, redactó testamento, del que fue testigo y albacea Josep Roger. Los bandoleros dejaron abandonado en el monte al desdichado anciano, que acabó por morir de hambre y frío. El día 25 de marzo tuvo lugar un encuentro entre los mozos de escuadra y los “trabucaires” en una masía cerca de Taradell en la que cayeron dos miembros de este instituto armado, llamados Isidre Pallarés y Joan Barnet, de cuyas carabinas se apoderaron los bandoleros. Posteriormente tales armas servirían de prueba acusatoria, cuando la partida cayó en manos de la justicia. También en la refriega murió Josep Roger, abatido por “fuego amigo” mientras huía hacia los mozos de escuadra, quienes lo confundieron con un “trabucaire”.

Como se retrasara el pago del rescate de Joan Massot, los forajidos que lo custodiaban le cortaron las orejas, con la intención de enviárselas a su madre. Entre tanto, uno de los “trabucaires”, llamado Josep Pujades, horrorizado de la barbarie con que era tratado el rehén, había desertado y había dado aviso a los mozos de escuadra, a los que condujo al escondrijo en el Puig de Bassegoda, donde estaba prisionero Massot, pero cuando llegaron, los “trabucaires” habían huido, no sin antes asesinar a su rehén de once puñaladas.

Habiéndose los “trabucaires” puesto a buen recaudo tras la frontera y refugiado en una masía cercana a la localidad nord-catalana de Sant Llorenç de Cerdans, se organizó una operación policial conjunta hispano-francesa. Cercados en su escondite, Jaumentó de les Preses fue alcanzado por un disparo mientras intentaba huir, falleciendo poco después, y los restantes fueron capturados.

El 24 de mayo de 1845 se inició en la “Cour d’Assises” del Departamento de los Pirineos Orientales el juicio contra los “trabucaires”, el cual duró hasta el 1 de mayo de 1846 y durante el cual prestaron declaración hasta 114 personas, entre testigos y peritos. Cuatro de los acusados, Jeroni Cases, alias Llorenç, Joan Simó, alias Collsuspina, Josep Mateu, alias Xicolata, y Josep Balmes, alias Sagal, fueron condenados a muerte, siendo guillotinado públicamente en Perpiñán el 27 de junio de 1846, y los restantes fueron sentenciados a diversas penas de prisión y trabajos forzados.

Coincidiendo con la última etapa de actividad de los “trabucaires”, tuvo lugar un importantísimo hecho histórico que influiría de modo decisivo en el declinar de la actividad bandolera en la segunda mitad del siglo XIX. Nos referimos a la creación de la Guardia Civil, cuyo decreto fundacional quedó redactado y dispuesto para la firma real en el consejo de ministros que tuvo lugar el 20 de marzo de 1844 y firmado por Isabel II el día 28 de aquel mismo mes y año. Por real orden del 15 de abril de 1844 fue nombrado director del nuevo instituto armado el mariscal de campo⁴⁰



El duque de Ahumada (1803-1872).

⁴⁰ Grado que corresponde actualmente al de general de división del ejército español y al de “generálmajor” (general de dos estrellas) del ejército eslovaco.

Don Francisco Javier Girón Ezpeleta de las Casa y Eurile (1803-1872), segundo duque de Ahumada y quinto marqués de las Amarillas. El despliegue de la Guardia Civil comenzó en Cataluña el 30 de septiembre de 1844 al mando del coronel de Infantería don José Palmés, quien había recibido el mando del segundo Tercio el 20 de julio de ese año.

Ya actuando en solitario, ya en colaboración con los mozos de escuadra, la Guardia Civil se empleó en la tarea de desarticular las diversas cuadrillas de bandoleros que pululaban por Cataluña, cuya actividad se habría de incrementar durante la Segunda Guerra Carlista (1847-1849) y en los años posteriores a ésta. Como ya había ocurrido anteriormente, muchos carlistas se dedicaban al bandolerismo, sin que faltara alguna que otra cuadrilla formada por desertores de ejército isabelino.



Alfárez, capitán y teniente coronel de la Guardia Civil en la época de su fundación.

Consecuencia precisamente de la Segunda Guerra Carlista serían las correrías del bandolero conocido como El Cabrer, por haber desempeñado este oficio de niño. Famoso por su puntería, este personaje, como tantos forajidos de su tiempo, pasó de militar en el bando carlista a buscarse la vida como salteador de caminos, siendo, si no el último, sí uno de los últimos en cultivar la fama de bandido generoso, que robaba a los ricos, con cierta predilección por los párrocos y rectores, para socorrer a los pobres. Muchas son las historias que se cuentan sobre su ingenio y su valor a la hora de robar. Puesta a precio su cabeza, unos contrabandistas lo apresaron a traición para cobrar las veinticinco doblas de oro que ofrecían por él. Entregado a los mozos de escuadra fue, como en su día había ocurrido con En Felip, fusilado sumariamente cerca de Berga. Tan expeditivo procedimiento debía ser bastante común por aquellos años y aún tiempo después, como nos ha dejado testimonio el escritor valenciano Vicente

Blasco Ibáñez en su cuento *La paella del roder*.

La aparición de la Guardia Civil señala el comienzo del declive final del bandolerismo no sólo en Cataluña, sino en toda España, declive que sería muy lento debido tanto al clima de inestabilidad política, como, sobre todo, al atraso del país y a la miseria en que vivían ciertos sectores de la población, especialmente en el medio rural, lo que era un caldo de cultivo para la delincuencia. Recordemos que el último de los bandoleros “legendarios” andaluces, Francisco Ríos González, alias El Pinales, fue abatido por el cabo Calixto Villaescusa Hidalgo y el número Andrés Segovia Cuartero el 31 de agosto de 1907, es decir, ya entrado el siglo XX.

La mejor situación económica de Cataluña, que en el último tercio del siglo XIX se convertiría, junto con las Provincias Vascongadas en motor económico de España, hizo que allí el bandolerismo desapareciera antes que en otras regiones. Otras mejoras serían la extensión de las vías férreas, que puso fin al tráfico de diligencias, la presa favorita de los ladrones de camino real y la difusión del telégrafo, mucho más efectivo para anunciar las fechorías de los bandoleros y coordinar las actuaciones de las fuerzas del orden que las campanas tocando a rebato. Sobre este asunto hay una anécdota referida a otro bandido de la época, llamado Pep Ferrer, quien contaba lleno de orgullo que cuando el obispo de la diócesis entraba en un pueblo, tocaban las campanas de la iglesia de aquel pueblo, mientras que cuando él entraba en un pueblo, tocaban las campanas de las iglesias de toda la comarca.

Todas estas circunstancias hicieron que los delincuentes abandonaran progresivamente el medio rural y se refugiaron en el medio urbano, donde merced al incremento demográfico podían pasar desapercibidos mejor.

El último bandolero catalán que gozó de cierta fama fue Joan Baptiste Pujol i Fontanet, alias Panxa Ampla⁴¹. Nacido en 1857, durante la Tercera Guerra Carlista se unió al ejército apostólico, donde, por su arrojo, alcanzaría el grado de sargento y, por su brutalidad e indisciplina, sería posteriormente desposeído de sus galones. Tras matar a un superior, inició su carrera de bandolero, primero al frente de una cuadrilla, que fue aniquilada por la Benemérita, siendo Panxa Ampla en único superviviente, y luego en solitario. Tras hacerse célebre por sus espectaculares fugas de la cárcel y por su habilidad para burlar a sus perseguidores, huyó a Francia, estableciéndose en la ciudad de Carcasona como un honrado tabernero, pero sin dejar de efectuar viajes a España para cometer algunas fechorías con variable fortuna. En la última de sus escapadas asesinó al hijo de un rico propietario por haberse negado éste a plegarse a sus extorsiones. Detenido en Carcasona gracias a una operación conjunta de la Guardia Civil y la Gendarmería, fue extraditado a España, donde sus abogados consiguieron paralizar las actuaciones de la causa por los cinco asesinatos cometidos por Panxa Ampla debido a ciertas irregularidades en el proceso de su extradición. Pero dio la casualidad de que tenía también abierta otra causa en la jurisdicción militar por resistencia a la Guardia Civil y por haber herido a uno de sus miembros. Juzgado por la autoridad militar, Joan Baptiste Pujol i Fontanet fue condenado a muerte y ejecutado en Tarragona a las afueras de la Puerta de San Antonio el 16 de junio de 1883.

Con Panxa Ampla acabó oficialmente la historia del bandolerismo catalán. Algunos han querido ver en el movimiento de los “maquis”, que actuaron tras la Guerra Civil Española (1936-1939) un reverdecimiento de la tradición bandolera catalana, pero eso ya es otra historia.



Panxa Ampla (1857-1883), el último bandolero legendario catalán.

⁴¹ Ya en el siglo XVIII hubo otro bandolero con el mismo apodo, no demasiado original, por cierto.

3. Biografías de algunos bandoleros

3.1. BIOGRAFÍAS DE ALGUNOS BANDOLEROS ESLOVACOS

3.1.1. JURAJ JÁNOŠÍK (1688-1713)

3.1.1.1. LA VIDA Y LA MUERTE DE JÁNOŠÍK

Infancia y temprana juventud de Jánošík

No conocemos la fecha exacta del nacimiento de Juraj Jánošík. Se supone, que nació en la segunda mitad de enero del año 1688, probablemente no en la misma aldea Terchová, considerada generalmente su localidad natal, sino en un caserío situado al pie del monte Pupov, conocido como “U Jánošov” (“La casa de los Jánoš”), en donde hasta hoy día vive la familia apellidada Jánošík.

Según los datos del registro de Varín (los habitantes de Terchová y sus alrededores dependían de la parroquia de Varín), Juraj Jánošík fue bautizado el 25 de enero por el cura católico Michal Smutko. En el registro de Vavrín figuran más datos sobre la familia del bandolero: tuvo un hermano mayor llamado Ján y dos hermanos menores llamados Adam y Martin. Algunos autores hacen mención también de una hermana, llamada Barbora (Križková, Horváthová, 2004: 12). En ese mismo registro civil están apuntados también datos sobre los bautizos celebrados en Terchová a lo largo de los años 1715 y 1717, en los que los Jánošík-padres figuran como padrinos de algunos niños, lo que significa, que los dos padres sobrevivieron a sus hijos Juraj y Ján. Del dicho registro no se puede averiguar el estatus social de la familia de los Jánošík, pero los especialistas suponen que eran campesinos.

No se han conservado muchas informaciones sobre la infancia y la temprana juventud de Jánošík. De todos modos, es cierto que en la época de la juventud del bandido en los condados de la Alta Hungría se respiraba una atmósfera de descontento, y el señorío de Strečno, al que la familia de los Jánošík estaba adscrita como siervos de gleba, no era ninguna excepción.

Para el señorío de Strečno el siglo XVII fue especialmente tormentoso. Fue propiedad del palatino Wesselényi, y después de descubrirse su conspiración, fue confiscado por el rey. En el año 1683 los ejércitos “kuruc” de Imre Thököly asaltaron y saquearon el castillo de Strečno y en el año 1698 el emperador Leopoldo I mandó a derribarlo. Posteriormente el señorío de Strečno, al que



Escudo de Terchová.

pertenecían las aldeas Teplička, Terchová, Strečno, Gbelany, Tižina, Bystrica, Riečica y Lutyša, pasó a manos de nuevos señores. Por sus méritos en la lucha contra Imre Thököly recibieron dicho señorío, como regalo del emperador Leopoldo I, el conde Johann Jacob Löwenburg (Ján Jakub Loworowský) (1648–1723) y su hermano Friedrich⁴². Éstos trasladaron la sede del señorío al palacio de Teplička nad Váhom, y también empezaron a introducir el ya mencionado nuevo sistema de explotación agrícola de carácter extensivo (Gácsová, 1955: 23), cuyo principio se basaba en la creación de grandes latifundios, lo que iba precedido de la ocupación masiva del terreno de los siervos de gleba, de sus haciendas, bosques y prados, hasta entonces utilizados de forma mancomunada. Esto conllevaba el aumento de las obligaciones y de la presión fiscal sobre campesinado, lo que produjo un empeoramiento general de las condiciones de vida del pueblo⁴³.



Kuruci.

Jánošík en el ejército “kuruc”

Cuando Ferenc II Rákóczi hizo público en el año 1703 su manifiesto *Recrudescunt inclitae gentis Hungariae vulnera*, con el que se desató la revuelta encabezada por él, Jánošík tenía 15 años. Muchos siervos de la gleba se unieron voluntariamente a los insurrectos, porque creían en las promesas de liberación de sus obligaciones de servidumbre. Jánošík entró en el ejército “kuruc” en los primeros años de la sublevación. No es posible averiguar, si fue por su libre decisión, o si simplemente fue reclutado por los “kuruci”, cuando pasaron río Váh abajo.

Jánošík entró en el regimiento de infantería mandado por Viliam Vinkler⁴⁴. En las actas del proceso judicial contra Jánošík no hay recogidos muchos datos sobre su etapa “kuruc”, y por eso nuestras informaciones al respecto son escasas. Ciertamente es que los historiadores suelen coincidir en que Jánošík dejaría el ejército “kuruc” antes de la paz de Szatmár⁴⁵, probablemente después

⁴² El conde J. J. Löwenburg y Imre Thököly eran cuñados. La hermana de Thököly, Katarína era esposa de Löwenburg.

⁴³ El cambio en tipo de explotación agrícola en la segunda mitad del siglo XVII estuvo condicionado, como ya se ha visto, por la necesidad del aumento de la producción agrícola en los condados eslovacos, que tenían que abastecer mucha población: los ejércitos imperiales que luchaban contra los turcos (entre los que no faltaban tropas españolas) y la población huida del territorio bajo ocupación otomana.

⁴⁴ Viliam Vinkler era jefe de regimiento de infantería insurgente en el condado de Trenčín. Después de la paz de Szatmár no emigró, como muchos otros, sino que se quedó viviendo en el país de modo ilegal. Sus pasos se pueden seguir en varios lugares de Eslovaquia: hay noticias de él en las riberas del río Váh (Považie), en los alrededores de la ciudad de Žilina, o en la región septentrional de Orava. Mantenía contacto con los antiguos sublevados, simpatizantes y partidarios de Rákóczi.

⁴⁵ Los representantes del resto de los sublevados y los delegados del emperador se reunieron en la ciudad de Szatmár, hoy en día Satu Mare en Rumanía, el día 29 de abril del 1711 y firmaron un tratado de paz, por el cual se mantenían los derechos y los privilegios de la nobleza húngara y garantizaba la amnistía para todos los que tomaron parte en la sublevación, bajo la condición de jurar la lealtad al emperador. A pesar de eso, muchos sublevados no se fiaron de la Corte vienesa y prefirieron emigrar.

de la derrota de Rákóczi en la batalla de Trenčín (1708), cuando quedaron desbaratadas las tropas de los insurrectos.

Según Andrej Melicherčík (1963a: 66), Juraj Jánošík volvió a su aldea natal con la intención de reanudar con su vida anterior y ocuparse de la hacienda paterna junto con su hermano Ján, sin embargo, por la iniciativa personal del conde Löwenburg tuvo que sentar plaza en el ejército imperial. Según otra hipótesis (Kočíš, 1986), Jánošík fue uno de los 500 soldados “kuruc” hechos prisioneros en la batalla de Trenčín, con los que László Ocskay⁴⁶, ya como oficial del ejército imperial, engrosó la guarnición del Castillo de Bytča (Bytčiansky zámok).



Castillo de Trenčín.

Jánošík en el ejército imperial

Jánošík, como ya hemos adelantado, entró como soldado en las unidades de reserva del Castillo Bytča, comandadas por László Ocskay. El castillo cumplía dos funciones estratégicas: en primer lugar servía como el almacén principal de abastecimiento del ejército, y también estaban ubicadas en él las mazmorras para los desertores capturados. La tarea de las unidades de reserva era mantener orden en toda la región, y también vigilar a los prisioneros. Uno de los encarcelados era Tomáš Uhorčík, capitán de un grupo de bandoleros, que actuaban principalmente en la región de Kysuce. Según las actas del proceso judicial, los dos futuros compañeros, Jánošík y Uhorčík, establecieron el primer contacto precisamente en el castillo de Bytča.

En realidad Jánošík sirvió en el ejército imperial por muy poco tiempo. Por petición de sus padres fue licenciado del servicio militar y volvió a Terchová en noviembre del 1710.



Castillo de Bytča.

⁴⁶ László Ocskay (1680–1710) había luchado contra los turcos en el regimiento de húsares de János Pálffy y más tarde llegó a ser comandante del ejército de Ferenc II Rákóczi, pero luego se pasó al otro bando, propiciando de este modo en gran medida la derrota de los kuruci en la batalla de Trenčín. Juró entonces fidelidad al emperador Leopoldo II y contribuyó a la conquista del Castillo de Bytča por los ejércitos imperiales. Seguidamente fue nombrado alcaide de dicho castillo. Un grupo de partidarios de Rákóczi le secuestró el 1 de enero de 1710, y lo transportó a la ciudad de Nové Zámky. Tras un consejo de guerra sumarísimo fue condenado a muerte y decapitado.

Comienzos de la vida al margen de ley

En el año 1710 Uhorčík consiguió escaparse de la prisión de Bytča. Según algunas fuentes (Kočiš, 1986: 47), Jánošík le ayudó en su huida. En el juicio Jánošík declaró que Uhorčík le vino a buscar a Terchová y lo persuadió y convenció para que se uniera a su grupo de bandoleros. Jozef Kočiš (Kočiš, 1986: 47) explica el inicio de la carrera de bandolero de Jánošík de otra manera. Según él, a su vuelta a Terchová fue el propio Jánošík quien fue a buscar a Uhorčík y le ofreció su ayuda.

Según las costumbres de los bandoleros de aquel entonces, antes de la entrada a la cuadrilla (zbojnícka družina) Jánošík tuvo que jurar la lealtad, lo que ocurrió alrededor del 29 de septiembre de 1711. La primera acción delictiva que Jánošík y Uhorčík emprendieron juntos fue el robo de una pieza de paño para confeccionar camisas, cometido en Moravia. Moravia y Silesia eran el destino muy frecuente de la cuadrilla de Uhorčík, mientras que los bosques de Kysuce le servían de escondrijo.

La cuadrilla de Uhorčík era una entre muchas en las regiones del Norte de Eslovaquia. Por los bosques pululaban los desertores y los excombatientes “kuruc” que no podían regresar a sus hogares, porque temían el castigo. A escondidas, el pueblo les ayudaba, les proporcionaba comida y cobijo. Por ejemplo, se conservó acta judicial de una acusación contra los habitantes de Terchová del año 1712, culpados por el conde Friedrich Löwenburg por haber ayudado a los bandidos. En la sentencia se lee que los campesinos directamente culpados por haberles ayudado tenían que pagar una multa de 12 denarios, y a todos los demás quedan advertidos para no repetir tal comportamiento.

Jánošík capitán

Poco tiempo después de entrar Jánošík en la cuadrilla, Uhorčík dejó su puesto de capitán. Esto ocurrió el día 29 de septiembre del 1711. Aunque a Jánošík le faltaba experiencia como bandido, Uhorčík confió en él y le nombró su sucesor. Después se retiró y empezó a vivir una vida tranquila bajo el nombre falso de Martin Mravec. Sin embargo, los contactos con los antiguos compañeros, muy en especial con Jánošík, no los cortó del todo, muy al contrario, Uhorčík procuraba ayudar a los suyos cuanto podía.

Según la declaración de Uhorčík en el juicio, al entrar Jánošík en la cuadrilla, aquella tenía estos miembros: Pavol Bertanik de Nová Dedina, Vrábel de Straškov, Huncaga alias Turiak de Straškov, Kovalovský de Raková, Bagar, Kubo Chlastiak, Gavlov de Polonia, Vavrek de Polonia, Kováčik de Moravia, Ondráš de Dlhé Pole. En su mayoría eran bandidos procedentes de Kysuce y de regiones vecinas de Moravia y de Polonia.

Durante la temporada en la que Jánošík estuvo al mando, algunos de los bandidos nombrados dejaron la cuadrilla, y otros entraron en ella. Hay que tener en cuenta que las cuadrillas de bandoleros no mantenían sus efectivos durante largo tiempo. Algunos del grupo eran sólo miembros ocasionales, otros eran bandoleros más comprometidos. Jánošík nombró durante el interrogatorio como compañeros suyos a los siguientes: Kubo Chlastiak, Hunčík o Huncaj, Huncaga alias Turiak de Straškov, Plavčík de Dunajovo, Kováčik de Moravia, Vavrek de Polonia, Ondráš o Ondrej de Dlhé na Kysuciach, Sutora de Sol de Polonia, Bartek de Predmier, Pavol Gašparec alias Mlynarčík de Radovieska, Ondráš Kundis de Dlhé Pole, los hermanos Šutka, Orešiak de Polonia, Adam Šušolka de Turzovka, Pivovarčík de Jablonka, Zupica de Ostravica, Kovalčík de Čeladná, Holúbek de Moravia, Valičiak de Moravia, y Tálik. También mencionó a uno de Dlhé Pole, pero no precisó su nombre.

Algunas fuentes aportan un dato interesante (Križková, Horvátová, 2004: 97), de que durante una temporada actuaba en la cuadrilla también una mujer, la esposa del bandolero Holubek de Mentelovce en Moravia.

La actividad de los bandoleros

La actividad delictiva de Jánošík, a decir verdad, no pudo desarrollarse durante largo tiempo, de modo que en realidad no tuvo ocasión de causar muchos daños con sus hechos. Practicó el bandolerismo desde el otoño del año 1711 hasta el invierno del año 1713, pero dentro de este plazo no podemos contar los inviernos entre las temporadas de actividad, porque en el invierno las cuadrillas de los bandoleros se disolvían, los compañeros se mudaban de los bosques a las aldeas, donde se escondían en las casas de sus simpatizantes, o ejercían diversos oficios. El año de mayor actividad de Jánošík fue 1712. En las actas del interrogatorio voluntario podemos leer una lista de las acciones en las que Jánošík confesó tomar parte, y en total suman doce. Se trataba de asaltos y robos, en los que nadie sufrió daños personales. Entre las víctimas se encontraban mercaderes, burgueses ricos, así como representantes de la alta y la baja nobleza, pero hay mención también de un cura, al que asaltaron cuando navegaba en una balsa, río Váh abajo, y le quitaron la pelliza y algo de dinero.

La cuadrilla de Jánošík actuaba principalmente en los condados de Trenčín, Nitra, Turiec, Liptov, Orava. Muchos asaltos tuvieron lugar en las inmediaciones del castillo de Strečno. La cuadrilla obtenía de los robos dinero más que otra cosa, pero con frecuencia no se trataba de grandes cantidades. A veces podían echar mano a joyas y otros objetos de valor. Si robaban a un noble, podían conseguir también armas, como, por ejemplo, aquella vez que asaltaron al barón Révay en Turčiansky Žiar y le quitaron dos fusiles y un sable con vaina de plata. Cuando toparon con unos mercaderes, les robaron la mercancía que transportaban. Por ejemplo, al rico mercader de Žilina Ján Šipoš le quitaron, cuando lo asaltaron por vez primera en el año 1711, una pieza de paño, y cuando lo asaltaron segunda vez, un año más tarde, le quitaron “un bello cinturón y cuatro florines”. A otros mercaderes les asaltaron entre Važec y Štrba, y les robaron vino. Si no encontraban nada mejor, se quedaban con los caballos y todos sus atalajes, cómo ocurrió en el asalto a un grupo de ciudadanos de Žilina en las cercanías del castillo de Strečno. Algunas veces robaron objetos fabricados con metales valiosos como, por ejemplo, anillos o cucharas.

En algunos casos, la elección de la víctima estuvo motivada por deseos de venganza. Por ejemplo, el asalto al rico joyero Ján Skalka se puede entender como una acción de represalia contra su hermano Martin Skalka, el cual, como miembro de ayuntamiento de Žilina, había actuado en varios procesos contra bandoleros.

En la mayoría de las ocasiones, Jánošík escondía los objetos robados, pero en otros casos los repartía entre sus compañeros. Por ejemplo, tras el asalto al barón Revay, los fusiles los repartió entre Uhorčík, Chlastiak y Turiak, y con el sable se quedó él como capitán. El dinero que obtuvieron del asalto al cura lo gastaron todos juntos en Dunajovo na Kysuciach. Otras veces vendían los objetos obtenidos del pillaje, como hicieron con el paño de Ján Šipoš, que acabó en las



El antiguo Reino de Hungría y su división en condados. En color más oscuro se ven los límites de la Hungría actual.

manos del sastre Martinka de la aldea de Jablonka. Hay casos en los que los objetos robados los regalaron generosamente: en el juicio Jánošík confesó, que los anillos robados al orfebre Skalka los repartió entre las mujeres de Terchová.

Persecución y captura

En el otoño del año 1712, en el transcurso de una campaña de represión del bandidaje promovida por las autoridades del condado, detuvieron a Jánošík en el pueblo de Klenovec.

Lo encerraron en la prisión del castillo de Hrachov (Hrachovský kaštieľ), junto con algún hombre de Kokava. Sin embargo, esta vez Jánošík salió libre al poco tiempo, porque demostró su inocencia de los actos de los que había sido culpado. Andrej Melicherčík (1963a: 80) asegu-



Ruinas del castillo de Hrachov.

ra que sobornó a los funcionarios con queso y pieles de zorra y así se escapó de la cárcel. Según otras fuentes (Kočiš, 1986: 53), Jánošík fue capturado junto con Uhorčík, y en el Palacio de Hrachov pasaron los dos unos cuantos días. Su puesta en libertad se debió a los buenos oficios del subgobernador (“podžupan”) Pavol Láni, y las pieles de zorra y los quesos “oštiepok” los habría recibido Pavol Láni en señal de agradecimiento.

Tras su liberación del castillo de Hrachov, a Jánošík le dio tiempo de emprender unas cuantas acciones más, hasta que llegó el invierno. Pero los alguaciles seguían sus huellas

cada vez con más ahinco. La persecución intensificó especialmente después de los asaltos a la esposa de un alto oficial del ejército imperial Schardon en el verano de 1712 entre Východná y Važec, y al hidalgo oraviense Ladislav Zmeškal en el otoño del mismo año. Los altos dignatarios del condado de Liptov tenían el interés personal en las medidas represivas contra los rebeldes vagabundos y los bandidos. Jánošík sentía que sus perseguidores le pisaban los talones, de modo que tenía que cambiar a menudo de paradero. Estuvo escondido en Klenovec, luego en la región septentrional de Kysuce, y otra vez bajó a Klenovec. Finalmente lo capturaron entre enero y febrero del año 1713. La detención se realizó en la casa de Martin Mravec, de cuya verdadera identidad por aquel entonces nadie tenía idea. Al registrar su casa encontraron unos cuantos objetos sospechosos, de modo que junto con Jánošík se lo llevaron a él también.

De Klenovec les llevaron al condado de Liptov y los encerraron en el castillo de Vranov (Vranovský kaštieľ). De allí Jánošík fue llevado directamente al tribunal del condado en Liptovský Svätý Mikuláš.

La sombra de la sospecha de revelar el paradero de Jánošík, según algunos historiadores (Kočiš, 1986: 56), recae sobre el bandido Turiak-Huncaga. Este bandolero sabía que Jánošík se escondía en Klenovec, conocía los escondites del botín de Jánošík en las montañas y podía tener interés en su contenido. Las cualidades de carácter que demostró el bandido Turiak, según Jozef Kočiš, no excluyen del todo esta suposición.

El proceso contra Jánošík

El juicio contra Jánošík empezó el 16 de marzo de 1713, en Liptovský Svätý Mikuláš. Lo presidió en representación del gobernador del condado de Liptov el primer subgobernador Ladislav Okoličáni. El fiscal se llamaba Alexander Čemický y el defensor del acusado fue Baltazár Palugyai.

Algunos días antes del juicio los representantes de la audiencia territorial de Liptov y Trenčín realizaron el interrogatorio voluntario (en términos jurídicos *Fassio benevolenta*) del acusado. Jánošík se resistió a delatar a sus compañeros, encubridores y simpatizantes. Mencionó sólo cinco nombres concretos, de los que cuatro ya no estaban entre los vivos. Intentó desviar la atención de la investigación sobre Uhorčík, diciendo que fue alcanzado por una bala en un tiroteo con los alguaciles. Le preguntaron sobre unas reservas de armas y paño que supuestamente acumulaba en Terchová y en Čičmany, pero Jánošík se negó a aclararles nada.

El primer día del juicio se pronunció la acusación, en la cual el fiscal solicitó la pena de muerte para el acusado, tal como lo dictaban las leyes. Los tribunales de la época se regían según el ya mencionado código judicial de István Verbőci llamado *Tripartitum opus iuris consuetudinarii incltyti regni Hungariae* del año 1515, completado con los decretos reales de los años 1625 y 1655. Según la ley, los bandidos debían ser castigados por la pena capital. Jánošík estaba en primer lugar acusado de bandolerismo practicado a lo largo de tres años en cinco condados del Reino de Hungría y en el ducado de Silesia. Además, se le inculpaba de haber disparado al cura de Domaniža⁴⁷, que había sido encontrado muerto cerca de la localidad de Fačkov. Jánošík negó su participación en este hecho violento, y sin dudar señaló como responsables a Turiak alias Huncaga y Plavčík de Dunajovo, que habían actuado por su cuenta, y a los que ni siquiera consideraba compañeros suyos. Jánošík negó su participación en el asesinato del cura, igualmente que negó la acusación de haber asaltado iglesias y profanado hostias, que eran las acusaciones más graves que recayeron sobre él.

Desde principio estaba claro, que el condenado no podía escapar del patíbulo, por lo que el defensor por lo menos intentó salvarle del interrogatorio bajo la tortura (*Fassio torturalis*). Como circunstancia atenuante recordó el servicio de Jánošík en el ejército imperial, su juventud y el hecho de que en sus robos no practicaba la violencia física sobre sus víctimas. Estos argumentos, sin embargo, no fueron tomados en consideración, y Jánošík fue sometido a la tortura leve y después grave. También en estos momentos más difíciles se portó honradamente. Contestó siete nuevas preguntas, por ejemplo confesó haber robado a otras dos personas, pero a las preguntas acerca de sus compañeros y colaboradores se negó a contestar. Sus informaciones acerca de dónde tenía escondidos los objetos robados, que eran de mucho interés para los interrogadores, son poco claras:



Horca y gancho de donde fue colgado Juraj Jánošík.

⁴⁷ Domaniža: una localidad en el distrito de Považská Bystrica. Fačkov: una localidad en el distrito de Rajec.

«Jako sa ide od Jablonky na Klenovec k Cisárskym horám na pravú ruku idúce, na grúne v jednej jedli je ruka vyťatá na buku, že má svoje veci zachovanie.»⁴⁸

Es decir:

«Camino de Jablonka a Klenovec, en dirección a Cisárske hory, a mano derecha, en un haya en una braña, cerca de la que hay un abeto con una mano grabada, allí tiene escondidas sus cosas.»
(Melicherčík, 1963a: 173)

Después del interrogatorio bajo tortura, Juraj Jánošík fue condenado al más doloroso modo en que podía ejecutarse la pena de muerte, con estas palabras:

«Ponevač predepsany obžalovaný Juro Janošak, zavrhuje prikazani jak božke, tak tež zakon krajinsky, pred dvoma roky dal se na zbojstvo a vudcom aneb hajtmanem takovym se učinil, který s tými tovariši svými na cestách zastávajíce mnohých lidí o statek, ano i jako se z vlastného vyznání zda, jeho tovariš, teda on tež bol prítomný, pana patera z Domaniže prostrelili a bezbožne zamordovali, tak tež i jiných, jako jest predepsane, zlych skutkov se dopustil. Potom pre takove veľike zle účinky a prikazanim prestupení ma byť na hak na ľavom boku prehnuty a tak na príklad jiných takových zločincou ma byť zaveseny.»

«Tomando en cuenta de que el susodicho acusado Juro Janošak, habiendo rechazado el mandamiento divino igual que la ley del país, hace dos años se hizo bandido y llegó a ser cabecilla o sea capitán, el cual con sus compañeros en los caminos detenía a mucha gente y les quitaba sus bienes, y como parece fluir de su propia revelación, sus compañeros, pero él también estaba allí, al señor cura de Domaniža le dispararon y impiamente lo mataron. Y también ha cometido otros malos hechos, que están arriba escritos. Luego, por estas grandes malas actitudes y violaciones de los mandamientos, tiene que ser por el costado izquierdo clavado en un gancho, y para ejemplo de otros semejantes delincuentes, colgado.»

(Gácsová, 1955: 165)

La condena se cumplió en Liptovský Svätý Mikuláš el 17 de marzo de 1713.

3.1.1.2. OTROS BANDIDOS JUZGADOS EN RELACIÓN CON JÁNOŠÍK

Tomáš Uhorčík (?-1713)

Datos sobre la vida de Uhorčík

Sobre Uhorčík tenemos aún menos datos históricos que de Jánošík, pero a pesar de esto podemos reconstruir una sucinta biografía suya.

Como de Uhorčík no hay nota en ningún registro parroquial, no conocemos la fecha de su nacimiento. Hay indicios de que procedía de Turzovka, de un caserío llamado Predmier.

⁴⁸ Es la respuesta de Jánošík a la tercera pregunta durante el interrogatorio bajo tortura (Fassio torturalis), apuntada en el documento *Relación de la tortura de Juraj Jánošík sobre lo que confesó excepto de lo que contestó voluntariamente* (*Priznanie na mučení tohože Juraja Jánošíka mimo toho, čo dobrovol'ne priznal o tom, čo bol opytovaný*).

En el juicio reconoció haber practicado el bandolerismo desde hacía diez años, lo que significa que empezó alrededor del año 1704. Para tal oficio le convencieron dos bandidos polacos, Drozd y Toporisko, que se toparon con él, cuando estaba pastoreando caballos. Le quitaron los caballos, lo llevaron consigo y tuvo que jurarles la lealtad hasta nueve veces. En pocos años llegó a ser capitán de cuadrilla. Su cuadrilla actuaba en la región de Kysuce, en Moravia, en Silesia y en Polonia. El número de los miembros era variable, fluctuaba entre 18 y 32 hombres.

Más tarde se decidió dejar la vida de bandolero y renunciar a su capitanía. Esta decisión estuvo motivada por un conflicto con un tal Hvizdala, porque éste había propuesto asaltar la parroquia de Varín, con lo que Uhorčík no estaba de acuerdo. Además, como reconoció en su declaración en el juicio, dejó el bandolerismo por su propia decisión, porque anhelaba una vida más tranquila. En el octubre de 1711 se casó con la hija del rabadán Stoliga de Jablunkovo y fundó una granja en la localidad Klenovec en la región de Malohont, donde se estableció bajo el nombre falso de Martin Mravec. Vivió una vida honrada del pastor comunal y el músico. Los escritos judiciales recogen datos, según los que un cierto tiempo sirvió en Klenovec como “hajdúch”.

A pesar de haberse retirado de la vida activa de bandolero, los contactos con sus antiguos compañeros no se interrumpieron. Mantenía la amistad con Jánošík y ayudaba a los suyos dentro de sus posibilidades. Parece que en Klenovec nadie sospechaba de su pasado, y nadie intuía el oficio verdadero de Jánošík, cuando venía de visita a la casa de Martin Mravec. Uhorčík tenía fama de un hombre bueno y alegre, conocido por el hecho de que a menudo alegraba la gente tocando la gaita⁴⁹.

Los problemas de Uhorčík empezaron en el momento en el que cayó en sospecha en relación con la captura de Jánošík en su casa. Al registrar aquella, encontraron algunos objetos provenientes del pillaje y robos. Le acusaron de colaborar con los bandidos, el crimen que según el artículo 38 del año 1655 y según el artículo 17 del año 1659 tenía que ser castigado con la pena máxima. Un mes después de juzgar y condenar a Jánošík, el día 19 de abril de 1713, empezó en Liptovský Mikuláš el proceso judicial contra Martin Mravec.

En su defensa acudió el mismo subgobernador del condado de Malohont, el que vino a testificar que se trataba de un hombre trabajador y pacífico. Varios habitantes de Klenovec expresaron una valoración muy positiva de él y no temieron de testificar en su favor.

Es interesante que mientras que el día 19 de abril interrogaron al acusado como a Martin Mravec, al día siguiente es nombrado en las actas judiciales como Tomáš Uhorčík. Esta revelación de la identidad verdadera pudo producirse o bien por su propia confesión, o, según suponen los historiadores (Kočiš, 1986: 70), dio a conocer su verdadero nombre el magistrado (slúžny) del condado de Trenčín, Krištof Ugronovič, quien acudió al juicio el día 19 de abril por la noche. Este hombre era prefecto (“slúžny”) del señorío Bytča en el período, en el que Uhorčík estuvo prisionero el castillo de Bytča, de modo que lo conocía personalmente. Desde el momento en que quedó revelada la verdadera identidad del acusado, éste fue juzgado sin misericordia. Primero fue sometido al interrogatorio voluntario. Uhorčík contestó de 22 preguntas sólo 12, pero los jueces se contentaron con su declaración, de modo que sólo le mandaron a aplicar la tortura leve. En la tortura leve confesó algunos nombres de los compañeros de Jánošík, y también contestó a las investigaciones sobre los objetos mágicos utilizados por los bandoleros. Por ejemplo confesó, de que él era propietario de un ungüento mágico contra balas y contra heridas.

⁴⁹ Como Uhorčík tocaba la gaita, en la tradición popular confluyó su recuerdo con la leyenda del bandido-traidor llamado Gajdošík-Gaitero, lo que es, por supuesto, falso.

Al final fue condenado al suplicio de la rueda empezando por el cuello. Todas las condenas para los bandidos eran crueles, pero Uhorčík tuvo suerte, porque le concedieron una muerte rápida. Probablemente podía agradecerse al subgobernador de Malohont, quien apeló en su favor. La condena fue cumplida el día 21 de abril de 1713, en el mismo lugar, donde antes había sido ejecutado Jánošík.

El testimonio de Uhorčík

Durante el interrogatorio voluntario, Uhorčík dejó sin respuesta muchas preguntas, pero a otras las contestó con más precisión que Jánošík. De la declaración de Uhorčík llegamos a conocer muchos pormenores de la actividad de los bandidos, informaciones que Jánošík había ocultado.



Suplicio de la rueda.

Es interesante la información de Uhorčík sobre el hecho de que Jánošík reunía unas provisiones secretas de varias clases de mercancía, sobre todo de paño y de armas. En Čičmany, según declara, tenía ocultado paño para 300 hombres, así como una buena cantidad de dinero y en Terchová tenía escondidas armas. Uhorčík declaró que los compañeros de Jánošík muchas veces se reunían para tirar al blanco, lo que podría parecerse a un ejercicio militar. Una buena parte de lo robado se guardaba en la casa de un “kuruc”, pero Uhorčík no reveló su nombre.

Los datos facilitados por Uhorčík arrojan a la actividad de Jánošík una nueva luz. Jozef Kočiš (1986: 75) expresó la suposición que Jánošík podía colaborar en el equipamiento de una unidad militar, con la que se podría contar en el caso de una nueva rebelión contra los Habsburgo. Se supone que Jánošík podía tener contactos con Viliam Vinkler, hasta es posible que Vinkler podía ser ese misterioso “kuruc” al que mencionó Uhorčík, porque sabemos que en la clandestinidad preparaba en la región del Váh el terreno para una nueva rebelión. También se supone que los bandoleros se podían reunir con el coronel rebelde Adam Javorka, quien había emigrado a Polonia, pero a menudo hacía escapadas secretas al condado de Trenčín, o con Martin Maselník, capitán del regimiento rebelde de Trenčín, probablemente el antiguo jefe directo de Uhorčík durante la insurrección.

Otros bandidos

En la sede del señorío de Strečno, en la localidad de Teplička nad Váhom, se convirtió en costumbre celebrar juicios contra bandidos. El 24 de mayo de 1713 era juzgado Martin Hatala alias Bartoviech de Klenovec y Ján Mikulčík de Polonia, los dos acusados de la colaboración con Jánošík y Uhorčík. Les condenaron a la decapitación. La condena se cumplió en Rosinky⁵⁰, una localidad cerca de la ciudad de Žilina. La misma acusación llevó a la horca en junio del mismo año a Mikuláš Duco.

⁵⁰ Rosinky es una localidad perteneciente a Žilina, donde hasta hoy se recuerda el lugar en el que se realizaban las ejecuciones con el nombre de “Šibenice”, es decir “Las horcas”.

Los días 18 hasta 22 de diciembre de 1713 se celebraba el juicio contra Ján Jánošík, acusado de la colaboración con su hermano. Lo torturaron y lo ejecutaron.

3.1.2. MICHAL VDOVEC, LLAMADO VDOVČÍK (1803-1832)

Nació en el año 1803 en la aldea Henckovce, situada en el condado de Gemer. Primero sirvió en el ejército, de donde desertó y se hizo bandolero. Con su cuadrilla robaba en los condados de Gemer, Hont y de Spiš. En el año 1822 le capturaron, pero tras unos cuantos años consiguió escapar. Después de escaparse continuó con su actividad de bandolero. En el año 1828 ocurrió lo mismo: lo capturaron, lo encarcelaron, pero consiguió escaparse. Por fin lo atraparon en Kobeliarovo y a finales del año 1832 le ahorcaron cerca de su aldea natal Henckovce.

3.1.3. KAROL PAROŇSKÝ, LLAMADO KAROLICEK (1830?-1912)

El año de nacimiento de este bandido no es conocido. Probablemente nació en Ždiar, bajo los Altos Tatras, pero en el registro parroquial de esta localidad no hay inscripción de su nacimiento. Los narradores populares coinciden en indicar como el año aproximado de su nacimiento el 1830.

Sobre su vida sabemos poco, sólo es cierto que hacía unas escapadas de bandolerismo a Polonia, aunque allí no se conserva tradición folclórica sobre él. El apellido de Karolicek conduce a la suposición que sus antepasados pudieron llegar a Ždiar desde Polonia, de la aldea Paronina cerca de Zakopane. Murió en el distrito de Kežmarok en el año 1912.

Bibliografía

ČORNEJ, Petr; KUČERA, P. Jan; VANÍČEK, Vratislav a kol. (2005) *Evropa králů a císařů*. Ivo Železný. Praha.

DANGL, Vojtech (2005) *Bitky a bojiská v našich dejinách. Od Samovej ríše po vznik stálej armády*. Perfekt. Bratislava.

ĐURICA, S. Milan (2003) *Dejiny Slovenska a Slovákov*. Lúč. Bratislava.

FORBELSKÝ, Josef (2006) *Španělé, Říše a Čechy v 16. a 17. století*. Vyšehrad. Praha.

GÁCSOVÁ, Alžbeta (1955) *Dokumenty k protifeudálnym bojom slovenského ľudu*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988a) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1964) *Zbojník Michal Vdovec v histórii a folklóre gemerského ľudu*. SAV, Národopisný ústav. Bratislava.

HORVÁTH, Pavel (1988) "Vznik a vývoj zbojníctva v slovenskej oblasti Karpát". In: Slovenský národopis. 36, 3.-4., pág. 407-427.

KOČIŠ, Jozef (1986) *Neznámy Jánošík*. Osveta. Bratislava. Martin.

KOVÁČ, Dušan (1998) *Dejiny Slovenska*. Nakladatelství Lidové noviny. Praha.

KOVÁČ, Dušan a kolektív (1998) *Kronika Slovenska. Od najstarších čias do konca 19. storočia*. Fortuna Print. Bratislava.

KRIŽKOVÁ, Zuzana; HORVÁTHOVÁ, Margaréta (2004) *Juraj Jánošík. Rozprávania o zbojníckom kapitánovi*. Perfekt. Bratislava.

KUČERA, Matúš (2004) *Cesta dejinami. Novoveké Slovensko*. Perfekt. Bratislava.

KUČERA, Matúš (2002) *Cesta dejinami. Stredoveké Slovensko*. Perfekt. Bratislava.

MANNOVÁ, Elena (Ed.) (2003) *Krátke dejiny Slovenska*. Academic Electronic Press. Bratislava.

MARSINA, Richard (1997) *Legendy stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov*. Rak. Nitra.

MELICHERČÍK, Andrej (1952) *Jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Osveta. Bratislava.

MELICHERČÍK, Andrej (1963a) *Juraj Jánošík. Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu*. Osveta. Bratislava.

MELICHERČÍK, Andrej (1963b) *Protifeudálny odboj a jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Slovenský výbor Čs. spoločnosti pre šírenie politických a vedeckých poznatkov a Osvetový ústav. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1997a) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. I. Stredovek*. Slovenský Tatran. Bratislava.

REGLÀ, Joan (1962) *El bandolerisme català I. La història*. Aymà. Barcelona.

ŠKVARNA, Dušan; BARTL, Július; ČIČAJ, Viliam; KOHÚTOVÁ, Mária; LETZ, Róbert; SEGEŠ, Vladimír (1997) *Lexikón slovenských dejín*. SPN. Bratislava.

3.2. BIOGRAFÍAS DE ALGUNOS BANDOLEROS CATALANES

3.2.1. PEROT DE ROCAGUINARDA (1582-1640;?)

Perot de Rocaguinarda nació el 18 de diciembre del año 1582 en Oristà, un pequeño pueblo de la comarca de Osona. Fue el quinto de siete hermanos. Sus padres poseían una masía y tierras, pero se supone que pasarían sus dificultades para sacar adelante tan numerosa prole.

A los diecinueve años, después de haber tenido alguna cuestión con el alcalde de Oristà (Alcobarro, 1991: 77), Perot se encaminó a Vic para aprender algún oficio. Pero esta vida, al parecer, no le satisfacía, por lo que muy pronto entró en la partida feudal de Carles de Vilademany, cabeza de los “nyerros” de Vic. La ciudad estaba en aquellos tiempos dominada por los “cadells”, que tenían como capitán al mismísimo obispo Francesc de Robuster i Sala, conocido como “lo cadell gros”. A favor de sus intereses luchaban grupos de bandoleros “cadells”, guiados por los hermanos Coxart.

En el año 1602 Rocaguinarda hizo su primera fechoría señalada: ocupó por unas horas el palacio del obispo de Vic, y aunque luego se retiró de él voluntariamente, el hecho lo situó absolutamente fuera de la ley. A partir de entonces se dedicó plenamente al bandolerismo. Formó una cuadrilla, con la que robaba a arrieros y mercaderes. Dicha cuadrilla estaba formada básicamente por campesinos y en ella figuraban algunos gascones. Los gascones que tenía no eran exiliados religiosos, sino inmigrantes. El número de los gascones en las cuadrillas de bandoleros por aquel entonces era muy elevado, porque después de traspasar la frontera española, generalmente se escondían en los bosques y una de las pocas oportunidades para salir en adelante era precisamente la posibilidad de unirse a los bandidos de la zona.

Además del apoyo de las clases humildes de la población, Perot de Rocaguinarda contaba con la amistad de los poderosos de su época. De su lado estaban los familiares de la Inquisición y los nobles “nyerros”, como el vizconde de Joc, señor de Viladrau, o el barón de Savassona, señor de Sau i Querós. Contaba también con



División comarcal de los Países Catalanes.

la ayuda de alcaldes, curas y todos los enemigos del obispo Robuster en general, entre los cuales hay que citar a los monasterios sometidos a la autoridad de este obispo.

Desde el año 1607⁵¹ Rocaguinarda se convirtió en la máxima figura del bandolerismo catalán. En este año empezaron las campañas de persecución contra el bandolero, coincidiendo con el virreinato del Duque de Monteleón⁵², quien publicó la primera orden de busca y captura en el marzo de aquel mismo año de 1607.

En el año 1608 Rocaguinarda se dedicaba a robar a los forasteros ricos y se hizo el amo del camino real entre Gerona y Barcelona. A menudo se le veía en la Plana de Vic y en Tardell. Aunque no todo lo repartía entre los pobres, era muy generoso hacia los bandoleros de su cuadrilla.



Gigante que representa a Perot de Rocaguinarda fotografiado en las ruinas de la casa solariega del bandolero en Oristà.

En el julio de 1608 Rocaguinarda logró reunir en su cuadrilla unos doscientos hombres para poner sitio a la ciudad de Vic, pero más tarde se retiró. Le persiguió un ejército de más de ciento cincuenta hombres comandado por el mismísimo virrey de Cataluña, pero el bandolero siempre lograba escapar. Uno de los perseguidores más tenaces de Rocaguinarda era el comisario Francesc Torrent dels Prats. Se han conservado unos cuantos carteles de desafío dirigidos a Torrent y a sus colaboradores, firmados por la mano de Rocaguinarda. En uno de ellos se puede leer:

«Ab estes fas saber a tots llos amich e vallados den Torrent dels Prats, y qual sevoll qui vage ab ell, ni que lli donc a menjar ni a beure, ques tinguen per desefiats de mort jlls cremaré payes y cases, jls mataré bestias, j asó vos jur que pasara axi per llo st. Batisme que rabut.»

(Reglà, 1962: 90)

La traducción es la siguiente:

«Con esto doy a saber a todos los amigos y vasallos de Torrent dels Prats, y a cualquiera que vaya con él, y que le diera de comer o beber, que se tengan por desafiados a muerte, les quemaré campos y casas, les mataré los animales, y eso juro hacer por el santo Bautizo que recibí.»

La persecución se hizo tan tenaz, de que en adelante más que robar en el camino real, el bandolero prefería atacar masías, porque resultaba menos peligroso.

En el año 1609 excepcionalmente salió del entorno geográfico que le era habitual. Bajó con los suyos a la Conca de Barberà, donde, ayudado por el bandido Miquel Morell, sitió el casti-

⁵¹ Según Joan Reglà (1962: 83), en la biografía del bandolero Rocaguinarda se pueden distinguir dos épocas: la de aprendizaje (del 1602 al 1607) y la de apogeo (del 1607 al 1611).

⁵² El duque de Monteleón, Héctor de Pignatelli y Colonna, miembro de la aristocracia napolitana, fue virrey de Cataluña entre los años 1603-1610.

llo de Vallespinosa, para doblegar la voluntad del señor Rafael de Biure. Para esta acción había sido llamado por dos caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén, Miquel de Setmenat y Galcerà Torrell, con el fin de resolver un litigio jurisdiccional. En aquella ocasión conoció al Rector de Vallfogona, quien le dedicó un elogioso soneto. El asalto tuvo para el bandolero consecuencias negativas, pues en octubre se aumentó la recompensa ofrecida por su captura. En aquel tiempo no era nada extraño que los bandoleros se pusieran al servicio de nobles y eclesiásticos que resolvían por la fuerza sus conflictos feudales. Rocaguinarda militó siempre de bando de los “nyerros”.

En el año 1610 ocurrió un hecho curioso entre las hazañas del bandolero. Rocaguinarda robó un dinero que los habitantes del pueblo de Sant Martí de Balenyà guardaban en la iglesia, pero cuando el obispo le amenazó con la excomunión, el dinero robado volvió a su sitio. Tradicionalmente los bandoleros catalanes se consideran muy devotos.

En febrero del mismo año 1610 las fuerzas de la Unión de Vic, el somatén y los soldados que lo perseguían se adentraron en el bosque donde se refugiaba, pero Rocaguinarda no sólo les expulsó, sino que les obligó a encerrarse en la ciudad de Vic, a la que los bandidos pusieron sitio. Todos los intentos de sus perseguidores resultaron infructuosos.

Como dato de interés mencionaremos que según algunos historiadores, como por ejemplo Lluís Soler Terol (Reglà, 1962: 93), suponen que en este tiempo Rocaguinarda emprendió una corta escapada a Barcelona, donde podía tener lugar un supuesto encuentro entre él y Miguel de Cervantes. Joan Reglà escribe que en Barcelona hay una callecita llamada “Perot lo Lladre” (1962: 93).

Pero Rocaguinarda por aquel entonces ya empezó a sentirse inquieto por su inseguro destino de bandolero y escribió su primera petición de indulto. Esta primera petición del año 1610 fue rechazada por las autoridades.

Desde finales del año 1610 hasta septiembre del año 1611 desempeñó el cargo del virrey Pedro Manrique, obispo de Tortosa. Su política de lucha contra el bandolerismo era diferente de la política del Duque de Monteleón. Intentaba convencer a los bandoleros para que dejaran las armas, admitieran el indulto real y se fueran del país a servir en los tercios destacados en Italia o en Flandes. A muchos les convencieron estas condiciones. Joan Reglà recoge toda una lista de bandoleros que fueron indultados por el rey, entre ellos, por ejemplo, el ya mencionado Miquel Morell (Reglà, 1962: 97-98).

También con Rocaguinarda el nuevo virrey fue más comprensivo y empezó a gestionar su indulto, que le fue otorgado en el verano de aquel mismo año de 1611. A principios de octubre se embarcó en Mataró para Nápoles como capitán de los tercios del rey, junto con los miembros de su cuadrilla que decidieron seguirle. Desde entonces no hay más noticias sobre él. Tenía 29 años, y llevaba practicando el bandolerismo desde hacía 10 años.

3.2.2. GABRIEL TORRENT DE LA GOULA, ALIAS TRUCAFORT (¿?-1616)

Trucafort se dedicaba originariamente a perseguir a los bandidos, por lo que recibía fuertes recompensas. Durante mucho tiempo intentó capturar a Rocaguinarda, pero nunca lo logró. Al final se convirtió en uno de los principales cabecillas del bando de los “cadells”. También se dedicaba a secuestro de personas para pedir rescate. Lo capturaron en el año 1616, lo torturaron, ejecutaron públicamente en Barcelona, y descuartizaron.

3.2.3. JOAN DE SERRALLONGA (1594-1634)

Raíces familiares

La masía de la Sala⁵³ de Viladrau⁵⁴ se levanta sobre una colina a pie de Montseny, a una altura de algo más de 800 metros. La masía está situada al oeste del pueblo de Viladrau, está fortificada con una muralla y está formada por un conjunto de edificaciones, cuya parte más antigua es la torre.

Los primeros documentos que informan sobre la Sala de Viladrau datan del siglo XIII, pero el mismo nombre de “Sala” hace suponer que el origen de la masía se remonta unos cuantos siglos



Sala de Viladrau.

antes. Todavía en el siglo XV vivía allí la familia de los Vilademany. En el siglo XVI se inició una nueva era para la Sala. Se estableció allí una nueva familia, que cogería como suyo el apellido Sala y residiría allí hasta el año 1645. La poca documentación que se conserva acerca del linaje de los Sala no nos permite precisar ni su categoría social, ni sus riquezas. En el año 1522 ocupaba la masía Bartolomeu Sala, payés de Sant Martí de Viladrau. Por varios documentos encontrados en el archivo de Viladrau se sabe que la Sala en esta época era tenida por una masía

económicamente próspera, y que sus miembros gozaban de gran consideración. Algunos de sus dueños fueron elegidos alcaldes, como Joan Sala, hijo mayor de Bartolomeu, quien fue alcalde de Viladrau entre los años 1528 y 1534. Otros miembros de la familia fueron elegidos “obreros parroquiales”, que era el cargo de la mayor responsabilidad en la sociedad rural de aquellos tiempos. El arriba mencionado Joan Sala nombró mayorazgo en el año 1579 a su nieto Joan, porque su hijo no le sobrevivió. Éste se casó con Joana Ferrer, de cuyo matrimonio nacieron seis hijos: el mayorazgo Antoni, Anna Maria, Eufrasina, Marquesa, Joan (el bandolero) y Baltasar.

Primeros años de vida

Joan Sala nació como quinto hijo el día 23 de abril de 1594 en Sala de Viladrau, en la comarca de Osona. Su madre Joana murió en el año 1598, y cuatro meses más tarde se produjo un doble casamiento. Se casó de nuevo el padre de Joan y también su hijo mayor, Antoni. Antoni se casó

⁵³ La palabra “Sala” en la terminología medieval equivale a mansión de residencia señorial y se contraponen a las palabras “Domus” o “Turris”, que designaban a las casas o residencias fortificadas y de aspecto militar. Más tarde, debido a la inseguridad de la Edad Media, la mayoría de las Salas pasaron a convertirse en Domus, casas fortificadas, pero seguían conservando su antiguo nombre. La Sala de Viladrau es considerada Domus en el siglo XIV, cuando se hizo su fortificación.

⁵⁴ Viladrau es una villa pequeña de menos de 1000 habitantes, apreciada por sus fuentes de agua y bosques de castaños. Se halla en la comarca de Osona, pertenece a la unidad geográfica de Montseny, pero también es hace puerta de la región de les Guilleries.

con Elisenda, que era hermana de Margarida Riera, su madrastra. Joan Sala el padre tuvo tres nuevos hijos de este matrimonio. Se llamaron Pere, Joan (llamado lo Tendre) y Segimon. Años más tarde, todos se vieron abocados a la vida de bandidos y entraron en la cuadrilla de su medio hermano Joan. Todos murieron de modo violento, o bien ejecutados, o bien muertos a traición.

La situación y los lazos familiares de los Sala eran bastante complicados. Bajo un mismo techo vivía mucha gente: hermanos, cuñados, madrastra, medios hermanos. En la casa vivían juntas más de 14 personas con intereses muy diferentes, de modo que la convivencia era bastante conflictiva. Con semejante situación, y si tenemos en cuenta la crisis del campo de aquellos tiempos, es comprensible que casi todos los hermanos de Joan se hicieran bandoleros. Para un hombre de campo de aquel entonces no era difícil practicar el oficio de bandolero, ya que no sistemáticamente, por lo menos de una manera ocasional. En los siglos XV y XVI era corriente que las cuadrillas de bandidos estuvieran formadas campesinos sin bienes, pero también se unían a ellas los mayorazgos de masías de buen nombre. Por ejemplo, el mismo Antoni, heredero de la Sala, había ido con grupos de bandidos a lo largo de unos 10 años, y durante algún tiempo formó parte de la banda del famoso Perot de Rocaguinarda. Aunque de Antoni no se conocen actos delictivos a partir del año 1616, se contaba entre aquellos que acogían y amparaban a los bandidos. Al bandolerismo se dedicó también el mayorazgo de la masía Espinzella, casa al lado de Sala, y el mayorazgo Gili de Vilalleons, que fue un lugarteniente de Rocaguinarda.

Es posible que ya durante los años en los que Joan Sala vivió en Viladrau hubiera cometido algunos hechos delictivos, lo que se deduce, por ejemplo, de la circunstancia de que, cuando posteriormente formó su cuadrilla, hubiera en ella algunos miembros procedentes de Viladrau. Sus inclinaciones delictivas debían ser conocidas también para sus medio hermanos Joan lo Tendre y Pere, porque colaboraron con él en su primera fechoría conocida. Fue en el año 1622, cuando robaron un mulo a su madre Margarida, y lo vendieron a su hermano Joan, cuando él era “pubill” de Serrallonga.

Joan Sala i Ferrer cambia de casa

Joan Sala i Ferrer se casó el 11 de marzo del año 1618 con Margarida, de escasos 17 años, heredera (“pubilla”) de la masía de Serrallonga de Querós. La masía Serrallonga de Querós abarcaba unos terrenos bastante amplios, de modo que tenía la misma categoría que la Sala de Viladrau. Joan se trasladó a vivir allí, y se le ha conocido más por el apellido de su mujer que por el suyo propio. Pero su situación en el nuevo ambiente no era mucho mejor. En el nuevo hogar vivían ya doce personas, familiares de su mujer, y el ambiente en general no era más relajado que en Sala. Los primeros años del matrimonio fueron tranquilos, cuidando de los campos y procurando sacar adelante la familia.

Del matrimonio con Margarida nacieron cinco hijos, llamados Elisabet, Antoni, Marianna, Baltasar e Isidre. El heredero era el hijo mayor, Antoni. Nació en el año 1621, y más tarde se convirtió en el párroco de Querós. De él se conservaron escritas unas muy valiosas reflexiones sobre el ambiente de su época y la gente de su alrededor, reunidas en *El Libre de Notes* de Mosén Antoni Serrallonga, que se conoce gracias a las investigaciones sobre Joan de Serrallonga que realizó a principios del siglo XX Mosén Ramón Corbella. Los resultados de dichas investigaciones fueron publicados en el periódico *La Veu de Montserrat* en los años 1901-1902.

Inicios de la carrera de bandido

Joan había pasado sus primeros veinticuatro años en Sala, luego residió cinco en Serrallonga como “pubill” de la masía, y pasó sus diez últimos años como bandolero, corriendo de aquí

para allá. Ya antes había participado en pequeños robos, pero hasta el año 1622, cuando tenía 28 años, no se convirtió en un auténtico bandido. Sólo la delación de un vecino, al que posteriormente asesinó, le obligó a ponerse fuera de la ley.

Según la declaración de mismo Serrallonga en el proceso contra él, tuvo que huir de su casa y ponerse fuera de la ley por culpa de su amigo Miquel Barfull, quien le denunció a las autoridades por quedarse unas capas robadas por otro amigo, y por comprar a sus hermanastros la mula que acababan de robar a su madre. Cuando las autoridades vinieron a detenerle, Serrallonga se escapó a los montes. Unos días después mató a tiros a su denunciante Miquel Barfull, porque había guiado a sus perseguidores.

Durante los primeros años de su vida como forajido vivió unas largas temporadas en su casa



Joan de Serrallonga,
según un grabado romántico.

y se escondía sólo cuando le era imprescindible. Más tarde se convirtió en un perseguido que no podía permanecer mucho tiempo en un mismo lugar. Durante el año 1623, Serrallonga estuvo implicado en un montón de delitos por territorio gerundense como, por ejemplo, el asalto a la masía de En Sagner, que llevó a cabo en compañía de otros bandidos. Igualmente cometió homicidios y llevó a cabo secuestros, tal como confesó en su declaración en el proceso:

«...A mi, entenc que m'han capturat perquè fa alguns anys que vaig pel present Principat de Catalunya robant, així en algunes cases del mateix, com per haver robat en molts i diversos camins rals, i perpetrat moltes morts, així sol, com en companyia de molts altres bandolers companys meus, i agafat moltes persones i exigit (composat) diverses quantitats.»

(Roviró i Alemany, 2002: 29)

«...A mí, entiendo que me han capturado porque hace algunos que voy por el Principado de Cataluña robando, así en algunas casas del mismo, como por haber robado en muchos y diversos caminos reales, y perpetrado muchas muertes, ya solo, ya en compañía de muchos otros bandoleros compañeros míos, y secuestrado a muchas personas y exigido diversas cantidades.»

Bandolero perseguido

En el año 1625 Serrallonga empezó a destacar como jefe de cuadrilla y en el año 1626 ya estaba considerado como uno de los bandidos más peligrosos. Se había juntado con los hermanos Margarit para cometer algunos atracos. En uno de éstos, Serrallonga, al tratar de huir, mató a tiros al comisario Pacoll, de modo que desde entonces su captura se convirtió en una de las principales tareas de las autoridades.

Durante estos años había dos grupos reconocidos como más importantes en Cataluña, que a menudo colaboraban: el grupo de Serrallonga, que podía ser considerado como de bandidos de la montaña, y el grupo de los hermanos Margarit, que podía ser considerado como de bandidos

de llanura. Los dos pertenecían al bando “nyerro”, y, como ya se ha dicho, colaboraban y se ayudaban entre sí.

En abril del año 1626, el rey Felipe IV, acompañado de la corte y de su valido el conde-duque de Olivares, pasó una temporada en Barcelona. Con tal motivo, ya a principios de aquel año se tomaron medidas muy estrictas con el fin de aniquilar el bandolerismo. Vic era uno de los sitios estratégicos más importantes, y por eso el gobernador de Cataluña⁵⁵, Aleix de Marimon-Jafre i de Comallonga, se instaló allí con las tropas que tenía a sus órdenes. Durante los primeros meses del año 1626 Marimon fue enviando informes que expresaban su indignación por la situación del bandolerismo en esta zona. Por eso se tomaron medidas expeditivas contra los bandidos, como, por ejemplo, la quema de bosques que pudieran servirles de refugio o la tala de árboles a lo largo de los caminos, para que no se pudieran ocultar en ellos. Marimon perseguía también a los encubridores y simpatizantes (“fautors”) de las cuadrillas. Por ejemplo, el propio gobernador acusó a todos los habitantes de los pueblos de Roda y de Manlleu de ser “fautors”. A los habitantes de Roda les llegó incluso a encarcelar. La persecución se hizo tan intensa, que Serrallonga prefirió escapar a Francia. Cuando en el otoño del año 1627 volvió de Francia, encontró deshecha toda la cuadrilla de sus amigos Margarit. La vuelta de Serrallonga provocó de nuevo la alarma entre las autoridades de Cataluña. No tardaron entonces en promulgar una nueva orden de persecución contra «*Joan Sala Serrallonga, en Puig de la Vall i altres de sa cuadrilla*» (Roviró i Alemany, 2002: 33). En su búsqueda intervinieron jefes militares importantes, como el duque de Feria, general durante la Guerra de los Treinta Años, o el hermano del rey Felipe IV, el cardenal-infante Fernando de Austria, vencedor de la batalla de Nördlingen. El hecho de tener unos perseguidores tan importantes hizo que se idealizara aún más la figura de Serrallonga, de modo que de simple bandido se convirtió en un reconocido héroe.

Máxima actividad del bandolero

Finalizando el año 1627 comenzó el periodo de mayor actividad y el más significativo, de Serrallonga como capitán de bandoleros. A partir del año 1628 la persecución de Serrallonga se hizo muy intensa. Por ejemplo, durante 16 días del verano de aquel año le persiguieron 30 hombres pagados por el tesoro real, pero no obtuvieron ningún resultado. Los pueblos de las llanuras sufrían represalias y excesos tanto de los perseguidores, como de los bandidos, quienes se vengaban de los que habían ayudado en lo más mínimo a sus perseguidores. Durante el verano hay constancia de que Serrallonga robó en diversas iglesias, de las que se llevó cálices, custodias y dinero. La persecución se prolongó hasta el otoño y el invierno. En diciembre se organizó un gran despliegue para su captura y se declaró un somatén general, que significaba la movilización obligatoria de los hombres de cada familia.

En enero del año 1629 un informe del balance del somatén constata que resultó imposible atrapar al Serrallonga, porque tenía gran cantidad de encubridores, amigos y valedores. Serrallonga no se puso a la defensiva ni siquiera en esta situación, sino que emprendió acciones aún más audaces: por ejemplo, hirió gravemente al alcalde de Osor y secuestró al sobrino del veguer⁵⁶ de Gerona.

⁵⁵ El gobernador de Cataluña era la autoridad más importante de Cataluña después del virrey.

⁵⁶ Veguer: del latín vicarius. Juez nombrado por el rey, encargado del derecho civil y penal en una circunscripción territorial denominada “veguería”, que agrupaba varias comarcas.

En el verano del año 1629 entró como nuevo gobernador de Cataluña el duque de Feria y se propuso como tarea primordial la captura de Serrallonga. Puso precio a las cabezas de los bandidos e introdujo otra nueva medida más: reclutó perseguidores profesionales a caballo.

La actividad de Serrallonga en estas circunstancias disminuyó temporalmente. Constantemente declaran a Serrallonga “enemich del rei” y la energía de la persecución del duque de Feria le obligó por dos veces en el año 1630 a buscar refugio en Francia. En octubre de 1630 el duque de Cardona substituyó al duque de Feria como virrey de Cataluña. El nuevo virrey ordenó a todas las formaciones de infantería y caballería de Cataluña dedicarse a la persecución de los bandidos. El alojamiento obligatorio de las tropas provocó descontento en los pueblos. La represión no se limitaba a la persona del bandolero, sino que afectaba también a su familia, su patrimonio y a sus simpatizantes y colaboradores.

En febrero del año 1631, como consecuencia de los éxitos de diversos somatenes, cayeron en manos de los perseguidores dos destacados bandidos de la cuadrilla de Serrallonga: Cebrià y lo Negre de Tona. Serrallonga tuvo que volver a su refugio en Francia. Durante la primavera robó en varios sitios, pero siempre logró zafarse de sus perseguidores. Pero a partir de este momento, la presión sobre los bandidos fue dando sus frutos: en julio capturaron al medio hermano de Serrallonga, Joan Sala, alias “lo Tendre”. En septiembre fue capturado el capitán de una cuadrilla de bandoleros, el cual también durante un tiempo había formado parte de la cuadrilla de Serrallonga: se trataba de Jaume Masferrer, alias Toca-son. Fue herido de gravedad y encarcelado, pero logró escapar de la prisión sin ayuda. Finalmente, en noviembre de aquel año fue muerto a tiros por un pastor cerca de Taradell.

A finales de septiembre del año 1631 Serrallonga y sus lugartenientes habían logrado escapar otra vez a Francia. Pero en noviembre fueron capturados allí unos miembros importantes de su grupo. El noble Oliver de Gleu, señor de Durbau, los vendió a la justicia española a cambio de dinero y favores. Entre los bandidos capturados figuraban Jaume Melianta (el Fadrí de Sau), Pere Joan Paler, Jaume Masbernà (Jaume Viola), Guillem Estany (lo Clavell) y Rafael Melianta (hermano del Fadrí de Sau). Por cada uno de éstos pagaron 200 libras, y por Rafael Melianta 100, por ser menor de edad. Serrallonga pudo escapar de esta trampa, porque el señor de Viver le escondió en su castillo. Todos los bandidos capturados fueron torturados y ejecutados, menos los dos hermanos Melianta. El Fadrí de Sau tenía sólo 14 años al adjuntarse al grupo de en Serrallonga. Había permanecido en el grupo durante diez años y en el momento de su captura tenía 24 años. Según parece, el Fadrí de Sau prometió entregar a Serrallonga a cambio de salvar su vida y la de su hermano. Les conmutaron la pena capital por la de tortura y galeras, probablemente a cambio unas detalladas declaraciones sobre los lugares frecuentados por Serrallonga. Sin embargo, no está del todo claro si Melianta fue traidor o no. Por ejemplo Xavier Roviró i Alemany asegura que «sembla, però, que mai no va trair en Serrallonga» (Roviró i Alemany, 2002: 37).

La decadencia de Serrallonga

A principio del verano del año 1632 Serrallonga volvió de Francia y perpetró algunos robos por la zona de les Guillerries. Por su captura se ofrecía una alta recompensa, pero Serrallonga siempre lograba escapar. El día de Santiago secuestró a la que se convertiría en su compañera, Joana Massissa. La encontró en el bosque y la obligó a seguirle. En el proceso ella declaró que a principio intentó escaparse varias veces, pero más en adelante parece que le seguía voluntariamente. En todo caso, no ésta no fue la única relación extramatrimonial que mantuvo el bandolero. En invierno se organizó otro somatén general, lo que provocó un gran malestar entre la población, pues los hombres tenían que estar preparados en todo momento para acudir al llamamiento.

En el año 1633 Serrallonga ya no tenía cuadrilla y vagaba con Joana por las montañas, cometiendo pequeños robos y buscando refugio en las masías antiguas. Durante el verano de aquel año el virrey consiguió estrechar el cerco donde Serrallonga se hallaba. Detuvieron a sus amigos y encubridores (en Cortada de la Castanya, els Parets de Sant Feliu de les Codines, en Bonmatí d'Amer, en Vilamajor de Tona, en Vilar de Malla, en Farrell de Caldes de Montbui y en Puigxoriguer de Centelles), lo acorralaron en las montañas, y finalmente a finales de octubre consiguieron capturarlo a traición.

Mn. Antoni Serrallonga escribió en su *Llibre de Notes*.

«Segons m'ha dit Llorenç Tallades, lo quodam mon pare Joan Sala àlias Serrallonga, pagès de assí de Querós, a la vigília de Tots Sants del any 1633, en Santa Coloma de Farners, fonch pres a trahició per Pere Pau Maymir y per En Jufre y En Mayà y lo hereu Agustí, tots quatre de Santa Coloma de Farners. Lo predict fonch la vigília y dejuny de Tots Sants a 31 d'octubre de 1633 y morí ab un suplici en Barcelona a 8 de janer del any 1634, ell.»

(Roviró i Alemany, 2002: 39)

«Según he ha dicho Llorenç Tallades, mi padre Joan Sala alias Serrallonga, payés de aquí de Querós, en la vigilia de Todos los Santos del año 1633, en Santa Coloma de Farners fue preso a traición por Pere Pau Maymir y por En Jufé y En Mayà y por el mayorazgo Agustí, todos los cuatro de Santa Coloma de Farners. Lo dicho fue en la vigilia y ayuno de Todos los Santos, el 31 de octubre de 1633 y murió en suplicio en Barcelona el 8 de enero del año 1634.»

Cuando le sorprendieron sus perseguidores, se defendió y luchó hasta caer herido de cierta gravedad. Era una herida en la cabeza y necesitó vigilancia médica constante. Después de su captura fue trasladado desde Santa Coloma de Farners a Barcelona. En la prisión se recuperó de sus heridas y posteriormente fue ejecutado.

Juicio y ejecución

El juicio de Serrallonga fue largo, y prolija su declaración, que comenzó el día 15 de noviembre del año 1633 tras ser sometido a tortura. Dio una extensa relación de nombres de sus amigos, encubridores y valedores. En la lista se mencionan personas de todos los estratos sociales. Nobles como, por ejemplo, el señor de Viver, o el señor de Anyer, quienes le habían dado cobijo en sus castillos. También le ayudaban burgueses como, por ejemplo, Antoni Vila, quien protegía a su gente, o Brach de Santa Coloma de Farners, que le compraba telas y otras mercancías robadas. De su lado estaban también grandes terratenientes: destaquemos a Puig de Darnius, propietario de muchas cabezas de ganado y muy amigo de Serrallonga. Le ayudaban también algunos párrocos, como, por ejemplo, los de Anyer, Cantallops, Castanyadell, Castanyet, Querós o Susqueda. El cura de Sant Martí era muy amigo de Serrallonga, le invitaba a comer, le traía comida a las montañas y le avi-



Ejecución de Joan de Serrallonga según la fantasía de Víctor Balaguer i Cicera (1824-1901).

saba, cuando le perseguían. También le ayudaban otros miembros del estamento eclesiástico, como los monjes de Banyoles y de Sant Pere de Rodes. Tenía por amigo a Mosén Francisco, capellán aragonés de Requesens. Muchos hosteleros proporcionaban comida al bandolero. Le ayudaban también muchos alcaldes de la subcomarca de les Guilleries, y también gentes del pueblo llano. Uno de sus grandes amigos de la montaña era el pastor Hilari Salgueda.

La sentencia sobre Serrallonga fue cruel y ejemplar. En el *Dietari de l'Antic Consell Barceloní* se encuentra esta noticia:

«Dilluns VIII. En aquest dia fonch sentenciat Joan Sala, àlias Serrallonga, natural de la Parròchia de Viladrau, bisbat de Vich, bandoler molt fascinerós, cap de quadrilla, que havia molts anys que regnava; fonch la sentència de cent assots, axorellat, apartat ab carretó, atenellat i fet quatre quarts, i el cap posat en una de les torres del portal de Sant Antoni de la present ciutat. Anima eius requiescat in pace. Amen.»

(Reglà, 1962: 134)

«Lunes VIII. En este día fue sentenciado Joan Sala, alias Serrallonga, natural de la Parroquia de Viladrau, obispado de Vic, bandolero muy facineroso, jefe de cuadrilla, que hacía muchos años que actuaba; fue la sentencia de cien azotes, desorejado, paseado por las acostumbradas, atenazado y hecho cuatro cuartos, y la cabeza puesta en una de las torres del portal de San Antonio de la presente ciudad. Anima eius requiescat in pace. Amen.»

La condena fue cumplida el 8 de enero de 1634 en Barcelona. Del castigo tampoco se libraron los bienes del bandido. Sus casas fueron quemadas, talados los árboles y devastado su patrimonio.

Bibliografía

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari Emili Giralt) (1995) *Història de la cultura catalana*. Volum 4, Romanticisme i Renaixença, 1800-1860. Edicions 62, Barcelona.

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari Ernest Lluch) (1996) *Història de la cultura catalana*. Volum 3, El set-cents. Edicions 62, Barcelona.

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari José M^a López Piñero) (1997) *Història de la cultura catalana*. Volum 2, Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII. Edicions 62, Barcelona.

ALBAREDA i SALVADÓ, Joaquim; GIFRE i RIBAS, Pere (1999) *Història de la Catalunya moderna*. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona.

ALBERCH, Ramon (2003) *Històries de Catalunya (bruixes, capellans i bandolers)*. Llibres dels Quatre cantons. Girona.

ALCOBERRO i PERICAY, Agustí (1991) *Pirates i bandolers als segles XVI i XVII*. Editorial Barcanova S.A. Barcelona.

BORRÁS, Antonio (1966) *Contribución a los orígenes del bandolerismo en Cataluña*. Editorial Vicens Vives. Barcelona.

BRAUDEL, Fernand (1993) *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

CORBELLA, Ramon (1902) "Nous datos sobre el célebre bandoler Perot Rocaguinarda", *La veu de Montserrat*. Vic.

CORTADA, Joan (1868) *Proceso instruido contra Juan Sala y Serrallonga. Lladre de pas*. A Sierra. Barcelona.

DURAN CANYAMERAS, F. (1964) *Els exiliats de la Guerra de Successió*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

FÀBREGA PALLARÈS de la, Pau (1994) *L'ofertiment de retrocessió del Rosselló a Espanya (1668-1677)*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

FERRANDO i ROIG, Antoni (2002) *Les sendes dels bandolers. (Sant Llorenç del Munt, Serra de l'Obac)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

FERNÁNDEZ I PELLICER, Enric (1972) *Un guerriller liberal al Priorat. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

GALOFRE, Jordi; COMES, Pau; VERGÉS, Oriol (1985) *Història moderna de Catalunya*. Editorial Teide. Barcelona.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1980) *Bandidos célebres españoles. Serie I*. Ediciones Lira. Madrid.

Història de Catalunya. Vols. 1-6. (1978) Salvat Editores. S.A. Barcelona.

IGLÉSIES, Josep (1994) *El guerriller Carrasclet*. Rafael Dalmau. Barcelona.

MARCET i JUNCOSA, Alícia (1988) *Breu història de les terres catalanes del nord*. Llibres del Trabucaire. Perpinyà.

MARCET i JUNCOSA, Alícia (2003) *Mots-clef de l'histoire catalane du Nord*. Llibres del Trabucaire. Canet.

MELO, Francisco Manuel de (1982) *Guerra de Cataluña*. Fontamara. Barcelona.

MENA, José María de (2006) *Los últimos bandoleros. Una historia del bandolerismo. (Contiene las memorias de Juan Caballero, el último bandolero)*. Editorial Almuzara. Madrid.

MESTRE i CAMPI, Jesús, dir. (1993) *Diccionari d'història de Catalunya*. Edicions 62. Barcelona.

MON PASCUAL; Juan (1972) *La vida y la muerte del bandolero Serrallonga. Revisión de su proceso judicial*. Editorial Bayer Hnos. y Cia., Barcelona.

NAGAMINE, Kiyonari (2005) *La leyenda de José María Tras las huellas de un bandolero andaluz*. Ediciones con encanto y de colores. Madrid.

PLADEVALL I FONT, Antoni (1996) *Francesc Macià i Ambert, «Bac de Roda». Heroi de la Guerra de Successió. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

RAHOLA, Carles (1975) *La pena de mort a Girona I.-II. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

REGLÀ, Joan (1962) *El bandolerisme català I. La història*. Aymà. Barcelona.

REGLÀ, Joan (1987) *Els virreis de Catalunya*. Ediciones Vicens-Vives. Barcelona.

ROVIRA CLIMENT, J. J. (2004) *Panxampla, bandoler o fugitiu?* Cinctorres Club. Tortosa.

ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.

SABATÉ i ALENTORN, Jaume (2000) *Bandollers, llops i vents al Priorat*. Editor Rafael Dalmau, Barcelona.

SALES, Núria (1999) *Els Botiflers, 1705-1714*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

SALES de BOHIGAS, Núria (1998) *Història de Catalunya. Dirigida per Pierre Vilar. Volum IV. El segle de la decadència*. Edicions 62. Barcelona.

SALES de BOHIGAS, Núria (1984) *Senyors bandolers, miquelets i botiflers*. Editorial Empúries. Barcelona.

SALVANS i COROMINAS, Anicet (1993) *Perot, el bandoler*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

SANABRE, Josep (1995) *El Tractat dels Pirineus i els seus antecedents*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

SANABRE, Josep (1985) *La resistencia del Rosselló a incorporar-se a França*. Llibres del Trabucaire. Perpinyà.

SAU, Victoria (1973) *El catalán, un bandolerismo español*. Ediciones Aurea. Barcelona.

SOLER PASCUAL, Emilio (2006) *Bandoleros. Mito y realidad en el romanticismo español*. Editorial Síntesis. Madrid.

THIERS, Adolphe (1998) *Viatge al Rosselló i a la Cerdanya (1822)* Garsineu Edicions. Tremp.

TORRES SANS, Xavier (2003) "Faida y Bandolerismo en la Cataluña de los siglos XVI y XVII". In: www.dirittoestoria.it/lavori2/Contributi/Torres-Faida-bandolerismo.htm

TORRES SANS, Xavier (2002) "Los sin papeles y los otros. Inmigraciones francesas en Cataluña (Siglos XVI-XVII)". In: *Colección Mediterráneo Económico: procesos migratorio, economía y personas I*. Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar. Pág. 347-361.

TORRES SANS, Xavier (1993) *Nyerros i Cadells: Bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i Quaderns Crema. S.A. Barcelona.

VICENS VIVES, J. (1965) *Atlas de Historia de España*. Editorial Teide. Barcelona.

4. La temática de bandoleros en la prosa popular

4.1. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA PROSA POPULAR ESLOVACA

4.1.1. INTRODUCCIÓN

4.1.1.1. LA FIGURA DEL BANDIDO EN VARIOS GÉNEROS DE LA PROSA POPULAR

En la tradición folclórica eslovaca, la figura del bandido aparece muy a menudo en diferentes géneros de la prosa popular.

El personaje del bandido procedente de la parte eslovaca y morava de los Cárpatos protagoniza no sólo narraciones que se incluyen en la categoría de *leyenda histórica*, sino también está presente en el género del *cuento*, en especial en el *cuento-novela* o en el *cuento legendario*. Igualmente puede hallarse en los géneros próximos a los cuentos, como son las *narraciones humorísticas* o las *anécdotas*, y también en el estrato reciente del folclore representado por las *narraciones testimoniales*⁵⁷ y las *narraciones de experiencia personal*⁵⁸. Aunque no muy a menudo, también podemos encontrar algunos temas de bandidos en los *cuentos maravillosos* y en otros tipos de cuentos, por ejemplo, en los *cuentos de animales* (vid. Gašparíková, 1966: 464).

El bandido es un protagonista típico en el repertorio de los cuentos del ciclo llamado “el ladrón maestro” (The Master Thief) (AaTh 1525), muy extendido no sólo en la prosa popular eslovaca, sino en todo el mundo. Las historias sobre el ladrón maestro pueden tener diferentes variaciones, y pueden aparecer en diferentes géneros en prosa, siendo el más habitual el género de los cuentos-novela de tipo humorístico. En esta clase de narraciones, por ejemplo, uno de los hermanos aprende el oficio de bandido y con su habilidad para robar sabe granjearse el favor del rey (G SLR, 417, *Sobre el bandido astuto-O šikovnom zbojníkovi*), o el hermano menor consigue una fortuna con sus fechorías propias de bandido (G SLR, 44, *Sobre Pecúch - O Pecúchovi*).

Dentro del tipo cuentístico sobre “el ladrón maestro” se incluye también el motivo conocido como el “robo distrayendo la atención” (Theft by Distracting Attention) (AaTh, 1525 D), cuyo esquema argumental consiste en el episodio en el que un pícaro entretiene a un caminante con

⁵⁷ Así se traduce lo que en la terminología eslovaca se llama *rozprávania zo života* (Kiliánová, 2000: 295), en la terminología alemana *Alltagsgeschichten* (Bausinger, 1975: 323-330) y en la terminología inglesa *true stories*.

⁵⁸ Así se traduce lo que en la terminología eslovaca se llama *spomienkové rozprávania* (Kiliánová, 2000: 295) en la terminología alemana *Erinnerungsgeschichten* (Bausinger, 1975: 323-330) y en la terminología inglesa *personal experience stories*.

unas tretas preparadas, y mientras tanto le roba. El pícaro –el protagonista de estos episodios, está a menudo encarnado en la figura del bandido, como ocurre, por ejemplo, en el cuento en el que un mozo pobre, que según las predicciones está dotado de todas las cualidades para convertirse en un buen bandido, demuestra su astucia robando a un judío una cabra, las botas y el vestido (G SLR, 536, *Sobre un bandido-O živáňovi*). El papel del pícaro no siempre tiene que desempeñarlo un bandido. Puede tratarse igualmente de un protagonista llamado simplemente “un hombre”-“chlap” (Polívka, 1930: 288), o puede serlo “un gitano”-“cigán” (G SLR, 424, *Sobre unos gitanos-O cigánoch*).

Con la misma situación nos encontramos en el caso de otra versión del mismo motivo, conocido como el “el baile del ladrón” (Robbery during a Dance) (AaTh, 1525 Q*), cuyo tema se asocia en los cuentos sobre todo a la figura del bandido anónimo (G SLR, 521, *Tres bandidos-Traja zbojníci*). Los dos temas se adaptan, en la tradición eslovaca, también a las leyendas históricas, en las que el papel de bandido lo desempeñan bandoleros famosos como Jánošík o Vdovčík.

En los cuentos de los que nos hemos ocupado hasta ahora, los bandidos desempeñan el papel del pícaro, percibido, por lo general, como un héroe positivo. Sin embargo, existe también un repertorio de cuentos-novela en las que los bandidos se presentan como héroes negativos, cuya caída es motivo de alegría, porque eran peligrosos para toda la región. Acaba con ellos o bien un príncipe, o el hijo de un campesino, o un soldado-molinero, o generalmente, un caminante. Este motivo es conocido bajo el epígrafe de “el soldado y el rey” (The King and the Soldier) (AaTh 952). También puede darse el caso de que los bandidos acaben matándose entre sí cuando no pueden llegar a un acuerdo en cómo repartirse el tesoro. Se trata del motivo conocido como “el tesoro que trae la muerte” (A Treasure Brings Death) (AaTh, 763). En algunas de estas narraciones los bandidos aparecen como figuras anecdóticas, que en las diferentes variantes europeas del motivo pueden ser reemplazadas por otros personajes⁵⁹. En los *Cuentos populares eslovacos (Slovenské ľudové rozprávky)* (2002-2004) de Viera Gašparíková encontramos en este apartado, por ejemplo, el cuento titulado *Sobre bandidos (O zbojníkoch)* (G SLR, 267), en el que los bandidos son vencidos en una taberna por un aprendiz de verdugo, y en cuya narración se intercala el episodio humorístico de cómo un aprendiz de carnicero engañó a un bandido.

En la tradición popular eslovaca también están representados los temas, llamados en el catálogo de Aarne-Thompson como “el novio bandido” (The Robber Bridegroom) (AaTh 955) y “los bandidos quieren vengarse de una valiente moza” (The Robbers Want to Take Revenge on the Bold Girl) (AaTh 956 B). Por ejemplo, en el cuento sobre la hija del molinero, los bandidos (“los malvados”-“kmíni”) quieren vengarse de la moza, porque había cortado la cabeza a sus veinticuatro compañeros, cuando intentaron asaltar la casa de sus padres. Se visten de señores y vienen, para poder tenerla bajo control, a pedir su mano. Sin embargo, la moza se da cuenta a tiempo de la trampa y consigue vencer a los bandidos por segunda vez (G SLR, 331).

En el *Inventario de cuentos eslovacos (Súpis slovenských rozprávok)* (1923-1931) de Jiří Polívka, las historias sobre los bandidos percibidos negativamente están reunidos en el tomo IV (Polívka, 1930: 330-357) y corresponden a los números 107-110: *El novio bandido (Ženích zbojník)*, *El príncipe en la taberna de los bandidos (Princ v zbojníckej krčme)*, *En hijo de un campesino vence a un bandido (Zbojníka premôže sedliacky syn)* y *Otros cuentos diferentes sobre bandidos (Rozličné rozprávky zbojnícke)*.

⁵⁹ Vid. Gašparíková, 1988b: 435.

Por otro lado, también es interesante que en el repertorio de la prosa popular eslovaca encontremos referencias de los primeros bandidos sobre los que existe noticia literaria en territorio eslovaco (vid. § 2.1.2.1.). En la segunda parte del *Inventario* de Jiří Polívka *Leyendas y Cuentos legendarios* (*Legendy a Legendárne rozprávky*) encontramos entre *Leyendas varias* (*Rozličné legendy*) un texto muy interesante, titulado *Leyenda de San Benedicto* (*Legenda o svätom Benediktovi*).

- Na Skalke pri Trenčíne býval kedysi v jaskyni pustovník Svorád a žil tam za tri roky. Pohani ho zmárnili. Jeho jaskyňu zaujal po ňom svätý Benedikt (Blahoslav); a i jeho chceli pohani zavraždiť, keď sa modlil. Svätý Benedikt rozkázal skale, aby sa otvorila a skryla ho. To sa stalo, a svätý Benedikt zmizol prenasledovateľom. Na pamiatku vzniklo päť okrúhlych dier a dve stupaje v jaskyni. Raz, keď svätý Benedikt išiel na Pannenský vrch, napadli ho vrahovia a utopili ho vo Váhu. Na tom mieste celý rok sedel orol a krikom upozorňoval ľudí, až sa mu to podarilo. Telo Benediktovo z vody vytiahli a pochovali.

(Polívka, 1923-1931: II, 32).

- Hace mucho tiempo, un ermitaño habitaba la cueva en Skalka cerca de Trenčín y vivió allí tres años. Lo mataron unos impíos. Después de él ocupó la cueva San Benedicto (Blahoslav); a él también lo intentaron asesinar, cuando rezaba. San Benedicto ordenó que la roca que se abriera y lo escondiera. Ocurrió así, y San Benedicto se escabulló de sus perseguidores. En memoria de esto surgieron cinco aberturas redondas y dos huellas en la cueva. Una vez, cuando San Benedicto se dirigía a Pannenský vrch, lo asaltaron unos asesinos y lo ahogaron en el Váh. Luego en ese lugar durante todo un año estuvo sentada un águila y con sus gritos intentaba avisar a la gente, hasta que lo consiguió. Luego sacaron del agua y enterraron el cuerpo de Benedicto.

Como es conocido, este acontecimiento está descrito en la obra hagiográfica *Vida de los santos ermitaños Svorad confesor y Benedicto mártir escrita por el beato Mauro, obispo de Cinco Iglesias*⁶⁰ (*Vita Sanctorum heremitarum Zoerardi confessoris et Benedicti martyris a beato Mauro episcopo Quinquecclestiastensi descripta*), conocido simplemente como *Leyenda sobre San Svorad y San Benedicto* (*Legenda o svätom Svoradovi a Benediktovi*) (1064-1070), y como los asesinos de San Benedicto están señalados unos bandidos.

A keď podľ'a príkladu učiteľ'a po tri roky žil prísne (Benedikt), prepadli ho zbojníci, a úfajúc sa, že má veľa peňazí, priviedli ho na breh Váhu, zabili a hodili ho tam do vody.

(Minárik, 1997a: 62-68) (Traducción del latín por Jozef Minárik).

Y cuando, por orden de su maestro, estuvo viviendo con ascetismo durante tres años (Benedicto), fue asaltado por unos bandidos, porque creyeron de que tenía mucho dinero, lo condujeron a la orilla de Váh, lo mataron y lo tiraron al agua.

Es evidente que en esta versión popular de la leyenda, los “bandidos”⁶¹ se han convertido en unos simples “asesinos”. Esto puede estar relacionado con el hecho de que en la tradición popu-

⁶⁰ Se trata de la ciudad de Pécs en la actual Hungría. Según su nombre latino Quinque Ecclesiae, alemán Fünfkirchen y eslovaco Páťkostolie, esta ciudad también tiene el nombre español de Cinco Iglesias, y así la llamaron los cruzados españoles al servicio de Leopoldo I, quienes la reconquistaron al Turco en el año 1686.

⁶¹ La expresión “zbojníci” –los “bandidos” utiliza en su traducción también Richard Marsina (1997: 42).

lar la expresión “bandido” (zbojník) estuviera tan unida a la imagen del héroe percibido con admiración y gratitud, que no era posible que se utilizara en este contexto referido a un hecho criminal repudiable.

Por cierto, la leyenda sobre los santos Svorad y Benedicto incluye varios episodios de encuentros con bandidos, *cuyas cuadrillas*, tal como escribe Mauro, *habitan mayoritariamente esos desiertos lugares* (Minárik, 1997a: 62-68). Svorad-Ondrej ya se había portado en vida como un santo, y entre sus milagros hallamos la resurrección de un bandido muerto (éste bandido se comprometió acto seguido a servir por siempre a San Benedicto y a Dios) y la salvación de un criminal condenado a la horca.

A través de esta *leyenda hagiográfica* (*hagiografická legenda*) (Leščák, Sirovátka, 1982: 195) puede percibirse un reflejo de cómo el pueblo percibía, valoraba y denominaba al bandido.

4.1.1.2. LEYENDAS HISTÓRICAS SOBRE BANDIDOS

4.1.1.2.1. El carácter de las leyendas sobre bandidos

A diferencia del héroe de los cuentos, que suele ser un “bandido” anónimo e inconcreto, que aparece bajo las denominaciones generales de “zbojník”, “živáň” o “zlodej”, y que en diferentes variantes del cuento puede ser reemplazado por otros tipos de personajes (por ejemplo, el pícaro o el gitano), los protagonistas de las leyendas suelen ser bandidos concretos, en la mayoría de los casos llamados por su nombre, aunque aquello no sea una condición indispensable⁶². Un buen número de leyendas tienen como protagonistas a bandidos famosos, como Jánošík o Vdovčík, que también cuentan con un amplio repertorio de canciones, pero también hay narraciones referidas a bandidos menos conocidos, cuyo recuerdo se mantiene en un círculo territorial mucho más reducido: tal es el caso de personajes como Bučko Čásár, Ďurman, Ivčák, Kozák y Maloch de Hrozenkovo, Haladina, Tóvik, Žuchla, etc.

Aunque no abunden las fuentes históricas sobre todos estos personajes, se supone que en la mayoría de los casos se trata de personajes reales. Son bandidos estrechamente ligados a alguna localidad en concreto y a una época o una circunstancia histórica determinada. La concreción con la que se refleja la realidad histórica es, precisamente, la característica gracias a la cual se puede establecer la diferencia entre los géneros legendarios y los cuentísticos. La ubicación de la historia en un lugar exacto, y en un tiempo más o menos concreto⁶³ son los requisitos de la leyenda histórica, por mucho que se desborde en ella la fantasía popular.

En el marco de las leyendas históricas eslovacas, las leyendas sobre bandidos forman un ciclo temático especial, junto a otros, como pueden ser las leyendas de los tiempos de la Gran

⁶² El héroe de las leyendas históricas suele ser llamado por su nombre propio, por un apodo o el nombre genérico de “bandido” (zbojník) o “montaraz” (hôrny chlapec). Es un rasgo específico eslovaco que a menudo en la tradición popular para referirse al bandido se emplee alguna forma diminutiva de su nombre con lo que se expresa la relación positiva sentida hacia él. No se trata tanto del nombre general “bandidito”-“zbojníček” (típico más bien de las canciones), sino de nombres concretos: Juraj Jánošík-“Jurko”, también llamado “Janko” según su apellido –Michal Vdovec-“Vdovčík”, Jakub Surovec-“Surovčík” o Ilek-“Ilčík”.

⁶³ Las leyendas sobre bandidos generalmente suelen responder al requerimiento de la concreción del lugar y de tiempo. En cuanto a la concreción temporal de los hechos del bandido, los textos de las narraciones suelen ser menos exactos. El narrador suele referirse a unas épocas antiguas u orienta su narración por medio de las comparaciones con la actualidad.

Moravia, las leyendas sobre las incursiones de tártaros y turcos, sobre los “kuruci”, las leyendas sobre la opresión feudal y las leyendas sobre el monarca ideal, que, en el contexto eslovaco, se identifica con el rey Matías Corvino.

En una clasificación más general, la mayoría de las leyendas sobre bandidos tienen una estrecha relación, desde el punto de vista temático, con *las leyendas de la opresión feudal*, es decir las leyendas basadas en el conflicto entre los señores y el campesinado. Nos encontramos en ellas con la figura del bandido idealizado, representante del pueblo llano, quien se toma la justicia por su mano y se opone a las arbitrariedades. Si en algún caso el bandido no es considerado como un adversario de los señores feudales, es porque en su época ese sistema social ya había quedado superado, como ocurre con Karolicek (±1830-1912). Sin embargo, incluso en un héroe tardío de estas características, perdura la imagen básica del bandido como una personalidad extraordinaria que sobresale por encima del común de las gentes y se conservan en él algunos rasgos heroicos de sus antecesores, si bien, más que el heroísmo, la cualidad que más se aprecia en él es la astucia.

Es típico de la tradición popular eslovaca en prosa que la imagen del bandido confluya con la imagen del héroe popular, portador de muchas cualidades positivas, que goza de alto aprecio entre el pueblo llano, y muy interesado en la lucha por la justicia social⁶⁴. Esto tiene como consecuencia que las narraciones sobre los bandidos malos, crueles y criminales, estén poco difundidas en Eslovaquia, y si las hay, probablemente se trate de un tema originariamente no-eslovaco.

4.1.1.2.2. Clases de leyendas históricas sobre bandidos

La mayoría de las leyendas sobre bandidos tiene tradición en un territorio más bien limitado: se acuerdan del héroe en las aldeas dónde nació o en las regiones por las que se movió durante su vida. De este modo, por ejemplo, Vdovčík es el héroe del condado de Gemer y Karolicek es el héroe de los Tatras. Jánošík, por su parte, representa una excepción, ya que muchas sus leyendas se han difundido por todo el territorio eslovaco. Hay que advertir, sin embargo, que no todas las narraciones sobre Jánošík tienen este alcance tan amplio. Encontramos entre ellas también *leyendas etiológicas y etimológicas*, ambos tipos estrechamente ligados a la localidad con la que se vinculan. Estas leyendas explican el origen de algunos elementos extraños en el paisaje (a menudo una forma hundida de la roca, o el nacimiento de un río), o el origen de las denominaciones toponímicas locales como un legado dejado por el bandido en un lugar u otro.

4.1.1.2.3. Trasvase de otros géneros a las leyendas históricas sobre bandidos

En relación con las leyendas sobre bandidos hay que hacer referencia, como uno de sus rasgos específicos, a la tendencia de confluir con otras categorías de la prosa popular y de crear varios tipos de géneros mixtos. Viera Gašparíková (1988b, 25; 1979, 46) advierte sobre el hecho de que muchas leyendas de bandidos contienen elementos característicos del *cuento maravilloso (fantástico)*, lo que es típico sobre todo de las más antiguas leyendas sobre Jánošík. Probablemente por medio del ciclo sobre Jánošík, los elementos propios del cuento (por ejemplo, la aplicación de la magia numérica o la estructura del texto en tres pasos) se traspasaron a un campo más amplio de leyendas históricas.

⁶⁴ Como constata Viera Gašparíková (1966: 458) «el rasgo básico y característico del material folclórico eslovaco de temática de bandidos es su trasfondo social» (základnou a hlavnou charakteristickou črtou slovenského folklórneho materiálu so zbojníckou tematikou je jeho sociálna podstata).

Otras leyendas sobre bandidos, generalmente las narraciones y noticias sobre tesoros, están, por su lado, próximas al género folclórico de las *leyendas demonológicas* (*narraciones supersticiosas*). En general podemos constatar que el elemento ficticio o demonológico resalta en el estrato más antiguo de las leyendas sobre bandidos. Mientras más modernas son las leyendas, más elementos realistas contienen.

A menudo se plantean casos de narraciones de tipo mixto. Como ejemplo podemos citar una leyenda sobre el tesoro de los bandidos (G SLR, 226) (*Sobre la roca que se abre en Viernes Santo - O skale, čo sa na Pašie otvára*), en la que se combinan los géneros de la *leyenda local* con la *leyenda demonológica*. Otras leyendas pueden combinarse con el género de la *narración humorística*, lo que ocurre sobre todo en relación con las figuras de pícaros y libertinos. El es caso, por ejemplo, de una leyenda sobre Jánošík (G SLR, 383) (*O Jánošíkovi*), que Viera Gašparíková (2001, II., 1025) caracterizó como “*leyenda humorística con localizaciones*” (*humoristická povesť s lokalizáciami*).

4.1.1.2.4. Otras características de las leyendas sobre bandidos

Entre otros rasgos específicos de las leyendas históricas, sobre los que advierte Viera Gašparíková (1988b: 431), se cuentan su movilidad (*mobilnosť*) y variabilidad (*variabilita*). La variabilidad, como cualidad de la prosa folclórica, refleja el hecho de que cada narración, aunque realizada por el mismo intérprete, se diferencia de otra dependiendo de las diferentes condiciones en las que se narra. La movilidad, por su lado, es la capacidad de la prosa popular de trasladarse de una región a otra en el marco del territorio de un país. La movilidad de algún motivo o de algún episodio tienen por consecuencia que a diferentes bandidos se les puede atribuir la misma historia. Por ejemplo, Vdovčík y Jánošík tienen en común el episodio sobre el primer robo, al igual que el motivo de la captura por medio de una traición.

Para los elementos móviles en la zona carpática no hay fronteras. Cuando ciertos temas traspasan las fronteras entre países, hablamos de temas internacionales o interétnicos. Un ejemplo de motivo interétnico muy difundido es el episodio humorístico sobre la tabernera robada, común no sólo a varios bandidos eslovacos, sino también a los bandidos de otros pueblos carpáticos, o también a un bandido inconcreto, o a un ladrón en general. Algo parecido pasa con el tema de la recompensa de la moza que desea el bien a los bandidos y el castigo de la moza que les desea el mal.

Por otro lado, no sólo los motivos y temas pueden ser comunes a varios pueblos, sino también las mismas figuras de bandidos. El bandolerismo estaba especialmente activo en las zonas fronterizas, y en los dos lados de la frontera percibían al bandido como suyo propio. El ejemplo típico de bandolero interétnico es Jánošík. Su tradición folclórica se traspasó a Polonia y a Moravia, pero es conocido también en territorio húngaro y en Ucrania. La difusión interétnica es diferente en cada bandido. Por ejemplo, los bandidos eslovacos más tardíos, Vdovčík y Karolicek, son interétnicos en menor medida. Sobre Vdovčík se narran leyendas y se cantan canciones también en Polonia, pero la figura de Karolicek hasta ahora no está documentada en territorio polaco.

4.1.1.3. SISTEMATIZACIÓN DE LAS LEYENDAS DE BANDIDOS

Las leyendas de bandidos en Eslovaquia se caracterizan por su abundancia. Entre las más antiguas se cuentan las leyendas sobre Jánošík, que se arraigaron en el repertorio folclórico ya en la primera mitad del siglo XVIII. A Jánošík lo siguen cronológicamente, como figuras emblemáticas de su época, Vdovčík (principios del XIX) y Karolicek (finales del siglo XIX). Jánošík, Vdo-

včík y Karolicek, aunque no son ni de lejos los únicos bandidos eslovacos, son bandidos modélicos, de modo que pueden ser considerados como representantes de las tres etapas cronológicas en la evolución de la imagen del bandido en la prosa popular eslovaca.

1. Jánošík

En el contexto de la tradición folclórica eslovaca, Jánošík es tipológicamente el bandolero más clásico. La fantasía popular lo idealizó e hizo de él un héroe sin defectos. En la mayoría de los retratos folclóricos en prosa desempeña el papel del héroe ideal, convertido en un bandolero verdaderamente legendario. La leyenda sobre Jánošík empezó a crearse inmediatamente después de su ejecución, e incluso se supone que algunas narraciones sobre él circularon en vida del protagonista. El pueblo, obviamente, no tuvo a su disposición mucho material biográfico, por lo que para la creación de su biografía tuvo que echar mano de material folclórico ya existente, sometiendo al héroe a una serie de procedimientos mitificadores. Estos procedimientos consistieron en la hiperbolización de los rasgos que suscitaban admiración: audacia, fuerza, heroísmo e ingenio. Se acentuaba la imagen de Jánošík como defensor de la justicia social, protector del pueblo y vengador de los agravios contra él cometidos. Más tarde se integraron en la biografía legendaria de Jánošík también elementos tomados de la literatura culta.

2. Vdovčík

Vdovčík, el héroe de la región de Gemer, vivió en los años treinta del siglo XIX. Era un siglo posterior a Jánošík e inevitablemente se mantuvo a la sombra de su célebre antecesor. La tradición alrededor de Vdovčík es, en comparación con Jánošík, más limitada territorialmente, aunque también es interétnica, eslovaco-polaca. La imagen de Vdovčík tiene más rasgos realistas. No es un héroe únicamente positivo, algunas acciones suyas son rechazables. El pueblo no celebra en él el ideal del buen bandolero, no es el bandido que quita a los ricos para dar a los pobres. La gloria del héroe está en descenso, más que otras cualidades se celebran en él su astucia y habilidad.

3. Karolicek

Karol Parošský, llamado Karolicek, es el último y el más moderno bandido en la tradición folclórica eslovaca. Se adentró ya en el siglo XX y fue contemporáneo, por ejemplo, del famoso bandido ucraniano Mykola Šuhaj (muerto en 1921). Karolicek es diferente de los bandidos anteriores sobre todo por el hecho de que su figura ya no se relaciona con la imagen del bandido como héroe. Destaca más por su astucia y picardía, utilizadas en multitud de hechos, que han servido de base para narraciones humorísticas, en las que aparece como un pícaro nato, lo que le diferencia, en gran medida, de los bandidos anteriores. Otra diferencia es que las narraciones sobre Karolicek aprovechan menos elementos del fondo clásico del folclore.

4.1.2. LA IMAGEN DEL BANDIDO EN LAS LEYENDAS POPULARES

4.1.2.1. JÁNOŠÍK EN LAS LEYENDAS POPULARES

4.1.2.1.1. El carácter de las leyendas sobre Jánošík

Alrededor de la figura de Jánošík se acumula un gran número de historias y narraciones, las cuales forman todo un ciclo y, de este modo, uniando diferentes episodios sueltos, se puede

reconstruir la biografía del bandido según la imaginación popular. La biografía popular comenta la vida de Jánošík desde su nacimiento hasta su muerte en la horca, y tampoco termina aquí su historia, porque según algunas leyendas, Jánošík no murió del todo, sino que suele aparecerse en varias formas, por ejemplo como espíritu protector de sus tesoros. Jánošík es el único bandolero eslovaco cuya peripecia vital, combinando hechos reales con imaginarios, se puede seguir de modo ininterrumpido.

Como ya hemos comentado en la introducción, las leyendas históricas se distinguen por el hecho de que en su constitución se entremezcla una gran variedad de géneros folclóricos. Este rasgo es especialmente notable en las leyendas sobre Jánošík. Las primeras narraciones sobre este bandolero empezaron a circular cuando todavía estaba vivo. La gente se hacía lenguas de sus hechos, de su generosidad y de la audacia y el ingenio de sus fechorías, lo que daba a estas primeras narraciones el carácter de *narraciones testimoniales*. Según la observación de Viera Gašparíková (1988b: 446), algunas leyendas todavía hoy dan la impresión de pertenecer a este género. Ya hemos advertido que en la creación del ciclo sobre Jánošík ha tenido un gran peso el folclore clásico, en especial los *cuentos maravillosos* y las *leyendas demonológicas*⁶⁵ (*poverové rozprávania*). La influencia de los cuentos maravillosos es evidente sobre todo en el estrato más antiguo de las leyendas sobre Jánošík, lo que se manifiesta en muchos niveles del texto. En primer lugar, las leyendas copian de los cuentos esquemas argumentales, motivos, temas y personajes. Por ejemplo, en el ciclo sobre la infancia y juventud de Jánošík, cuando el héroe recibe de mano de seres sobrenaturales objetos mágicos y llega a estar revestido de dotes excepcionales. El motivo de cómo adquiere Jánošík una fuerza extraordinaria es analógico al motivo propio del cuento maravilloso *Sobre el valiente Janko* (*O mocnom Jankovi*) conocido en el catálogo internacional como “el criado fuerte” (The Strong Servant) (AaTh 650 A). El motivo del arma mágica, que funciona sola, también tiene su raíz en los cuentos maravillosos (AaTh 590). Sobre los personajes propios de los cuentos, que se presentan en las leyendas sobre Jánošík, trataremos con más dedicación en el capítulo siguiente (vid. § 4.1.2.1.2.). La influencia de los cuentos maravillosos, si tomamos en consideración otros aspectos de la prosa popular, se refleja también en la estructura general de los textos. En muchas leyendas sobre Jánošík nos encontramos, por ejemplo, con la construcción del texto en tres pasos (lo que es típico del cuento): el héroe logra realizar el hecho a la tercera, Jánošík prueba los objetos mágicos tres veces, etc. Y por fin, la influencia del cuento maravilloso se manifiesta también en el carácter de los medios estilísticos y léxicos (vid. § 4.1.2.1.4.). En el ciclo de las narraciones sobre Jánošík encontramos también diferentes temas propios de los *cuentos-novelas* sobre “el ladrón maestro”.

La incorporación de elementos propios del cuento es característico sobre todo de los estadios más tempranos de las leyendas sobre Jánošík, lo que no significa que estuvieran aislados del estrato más moderno de la literatura oral. Como ejemplo nos sirve la leyenda titulada *Sobre Jánošík - O Jánošíkovi* (71) (G SLR, 71) (ALE), en la que un antiguo motivo maravilloso sobre el regalo de objetos mágicos, como la camisa, el cinturón y la “valaška” (en el papel del donante se presenta la “vieja”-“baba”), se une a la secuencia realista sobre el castigo del padre y la consecuente huida de Jánošík al monte, que es un motivo que pertenece a la fase más moderna del folclore, probablemente inspirado en literatura culta. En otros casos, esta escena realista está

⁶⁵ Según Michal Harpán (2004: 238) *el cuento maravilloso y la leyenda demonológica*, junto con *los cuentos de animales*, se cuentan entre las clases más antiguas de los cuentos populares. Estos géneros están muy estrechamente ligados a la mitología popular.

conectada con el motivo maravilloso del regalo de objetos mágicos por parte de las brujas (GT, 82, 8) (*La camisa de Jánošík*, ALE). En otra leyenda, el motivo más reciente de Jánošík como bandido con estudios se junta con el motivo del holgazán (en eslovaco “pecúch”) propio de los cuentos maravillosos (GT, 85, 12) (*Cómo Jánošík robó a su padre*, ALE).

Los motivos tomados del folclore clásico no se limitan a la infancia y la juventud de Jánošík, sino se encuentran también en las narraciones que nos sitúan fuera de la vida del héroe. Concretamente se trata de las narraciones sobre sus tesoros. La aparición de seres sobrenaturales y las referencias a las supersticiones populares sitúan estas leyendas en la proximidad de las *leyendas demonológicas*. Las leyendas sobre tesoros, en su mayoría, reflejan las supersticiones relacionadas con la Semana Santa y con la noche de San Juan.

Como se infiere de lo arriba expuesto, las leyendas de Jánošík ya desde sus raíces se mostraron muy abiertas a las influencias exteriores. Mientras que originariamente reaccionaban a los impulsos de los estratos más antiguos del folclore, a lo largo del siglo XVIII aceptaron muchos motivos ajenos a la tradición folclórica. Concretamente se trata de motivos literarios, propios de novelas sobre caballeros y bandidos de proveniencia extranjera (sobre todo alemana). Estas novelas se difundían entre el público lector de a pie en forma de folletines o de almanaques, y gozaban de gran aceptación por parte de ese público. Sobre todo en los últimos decenios del siglo XIX, el contacto cercano entre la literatura con el folclore creó las condiciones para un enriquecimiento mutuo (vid. § 4.1.3.). En la primera mitad del siglo XX las narraciones sobre Jánošík se resintieron de la gran influencia de la cultura de masas. Según Viera Gašparíková (1988b: 448), en algunas regiones, por ejemplo en Orava, la tradición originaria folclórica fue en gran parte reemplazada por el folclore en prosa inspirado en las versiones literarias o cinematográficas modernas.

4.1.2.1.2. Los personajes de las leyendas sobre Jánošík

El mundo de las leyendas sobre Jánošík se distingue por el hecho de estar mucho más poblado que el de las leyendas sobre los bandidos más modernos. Hay que mencionar que pocos de estos personajes son históricamente reales. De los personajes reales o históricamente probables, por ejemplo, los parientes del bandido, se menciona en las leyendas a su madre y a su padre. Por lo contrario, de los hermanos de Jánošík no se hace ni mención. La gente que recibe regalos o apoyo del bandido proviene en general de las capas populares, son boyeros, pastores, un gaitero, una pobre moza, algunos estudiantes o un vecino de la aldea o pueblo de los que procede el narrador de la historia (por ejemplo, la leyenda sobre el regalo a “un hombre de Žaškov” la narró Ján Zelina, procedente de la mencionad localidad de Žaškov). Los enemigos de Jánošík son, al igual que en las baladas populares, los “señores”-“páni”, es decir, los representantes de la nobleza, por ejemplo condes, barones y terratenientes en general (excepcionalmente se puede concretizar tal personaje por su nombre, como el señor Abaffy, o el señor Thurzo en el castillo de Orava). Estos personajes intentan capturar al bandido y envían contra él esbirros o panduros. Algunas leyendas narran también sobre una trampa preparada para Jánošík por un cierto “rey residente en Bratislava”-“kráľ, ktorý sídlil v Bratislave” (GT, 105, 43) (*Jánošík visita al rey*, ALE), o, en otro caso, por la emperatriz María Teresa (GT, 105, 42) (*Jánošík visita a María Teresa - Jánošík u Márie Terézie*). En las leyendas sobre la captura de Jánošík aparece también “la vieja”-“stará baba”, a veces llamada “vieja de ciento cincuenta años”-“stopäťdesiatročná baba”, o su infiel novia, llamada Katruša (Polívka, 1931: 240). Jánošík con sus hechos castiga a los injustos, entre los que a menudo se cuentan los nuevos ricos procedentes de las capas populares (por ejemplo el tabernero-usurero o el rico carnicero).

Además de los personajes ya mencionados, en los que prevalecen rasgos realistas, en las leyendas de Jánošík actúan también personajes propios de leyendas demonológicas, concretamente en el ciclo de la infancia, en el papel de donantes de objetos mágicos (diablos, hadas, brujas) y en el ciclo de los tesoros, donde desempeñan el papel de guardianes (el jabalí con voz humana, el espíritu, el perro con ojos de fuego, la serpiente).

Es interesante comentar cómo la fantasía popular recreó la imagen de la cuadrilla de Jánošík, que tiene que constar, como no podía ser menos, de doce miembros. De los compañeros reales de Jánošík se menciona tan sólo a Uhorčík, llamado a menudo en las leyendas y canciones también Gajdošík o Gajdoš, es decir, Gaiterito o Gaitero, y excepcionalmente también Mravec (que es el apellido que utilizó Uhorčík después de abandonar su vida de bandido e instalarse en Klenovec).



La cuadrilla de Jánošík, tapiz de Janko Alexy (1894-1970).

Entre otros compañeros de Jánošík figuran Palošík, Rajnoha/Hrajnoha, Surovec, Ilčík o Garaj, y también Miesiželezo y Lomidrevo. La mayoría de estos bandidos son personajes ficticios (Palošík, Garaj), otros son personajes procedentes de cuentos maravillosos (Miesiželezo, Lomidrevo), y otros son personajes históricos, pero pertenecientes a otras épocas o lugares: Ilčík vivió aproximadamente 70 años antes que Jánošík, Surovec fue ejecutado en el año 1769 en Brezno, Rajnoha era el coetáneo de Surovec. También encontramos en las leyendas unas referencias al bandido Rinaldo, quien entró en folclore por medio de folletines, inspirados por la novela *Rinaldo Rinaldini, capitán de bandoleros* (*Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*) (1799) de Christian August Vulpius (1762-1827).

En resumen, la composición de la cuadrilla de Jánošík recogida por las leyendas populares no tiene nada que ver con la realidad histórica, de la que hay abundantes testimonios, porque Jánošík y Uhorčík tuvieron que nombrar en el juicio a sus compañeros (vid. 3.1. Biografías de bandoleros eslovacos). Hay mucha variación en

la nómina de la cuadrilla imaginaria de Jánošík. Por ejemplo, de anotaciones los principios del siglo XX surge esta relación:

- Se dice que Jánošík elegía a sus compañeros sobre todo entre procedentes de la región de Detva. Son conocidos sus nombres: Gajdošík, Ilčík, Mucha, Tarko, Potulčík, Surovec, Rajnoha, Ľurica, Garaj, Struga, Valibuk y Validub.

(anotación de Karol Medvecký, monografía Detva, 1950) (Polívka, 1931: 240)

En esta relación encontramos nombres ficticios (Garaj, Struga, Potulčík), nombres anacrónicos (Ilčík, Surovec) y nombres procedentes de cuentos maravillosos (Valibuk, Validub).

4.1.2.1.3. La temática de las leyendas sobre Jánošík

La temática de las leyendas sobre Jánošík se centra en la vida del bandolero, su muerte, y su legado. El contenido de esta biografía legendaria lo resumió Viera Gašparíková (1966) en su

catálogo de las narraciones y Julian Krzyżanowski en su catálogo de leyendas polacas (tipo 8252). La versión eslovaca de la biografía del bandido, salvo pequeñas excepciones, es casi idéntica a la tradición polaca. Según la cronología de sus etapas vitales, podemos organizar las leyendas folclóricas eslovacas sobre Jánošík en cinco grupos, tal como lo propuso Viera Gašparíková (1988a: 25)⁶⁶:

1. Infancia y juventud del bandolero.
2. Época del bandidaje.
3. Persecución y captura del bandolero.
4. Muerte del bandolero.
5. Legado del bandolero.

1. Infancia y juventud del bandolero

Las leyendas de esta etapa pretende arrojar luz sobre la existencia de Jánošík antes de hacerse bandolero. Explican cómo el héroe obtuvo poderes extraordinarios y cómo consiguió sus objetos mágicos (Gašparíková I A 1 a, 2 abcd). Algunos episodios de la juventud pueden llegar hasta el momento en que Jánošík entra en una cuadrilla de bandidos o la funda.

El principal objetivo de las leyendas de juventud es presentar a Jánošík como un muchacho que sobresale por encima de los demás, ya sea por sus cualidades innatas o por las obtenidas de modo sobrenatural. Entre sus cualidades extraordinarias hay que citar en primer lugar su enorme fuerza física. Se manifiesta ya desde su infancia de tal modo que, por ejemplo, saca una llanta de hierro de una rueda y se la anuda al cuello a un chico como si fuera un lazo, señala una dirección con la lanza de un carro, carga de una vez con cuatro sacos de trigo o levanta una casa para meter bajo ella el sombrero de su amigo. Según algunas leyendas, su fuerza extraordinaria se debe a que su madre lo estuvo amamantando hasta los doce años (comp. AaTh 650A I.f). Otras veces, la fuerza de Jánošík tiene unas raíces completamente sobrenaturales. O es hijo de una bruja y está embrujado por ella, o la fantasía popular lo describe como descendiente de los titanes.

- *Por eso Jánošík era tan fuerte, porque procedía de aquellos titanes que vivían antaño, [...] Jánošík fue un titán ya desde su nacimiento.*

(GT, 84, 10) (*El descendiente de titanes-Potomok obrov*).

Los objetos mágicos añaden a la fuerza innata de Jánošík otras cualidades extraordinarias más, cualidades que lo hacen próximo a un héroe de cuento. Entre estas cualidades que le son otorgadas podemos contar, otra vez, la enorme fuerza física, pero además, la invencibilidad, la invulnerabilidad y la invisibilidad⁶⁷. La manera de obtener estas cualidades es mágica, Jánošík las recibe como regalo de diferentes seres sobrenaturales. Como ya hemos mencionado más

⁶⁶ En nuestra panorámica de los contenidos de las leyendas sobre Jánošík, Vdovčík y Karolicek intentamos sólo “reproducir” los destinos de los bandidos, tal como los transmiten las leyendas, canciones y baladas, aportando ejemplos concretos en forma de fragmentos de los textos folclóricos. En la antología de las leyendas eslovacas (ALE), sin embargo, nos dirigimos en nuestros comentarios según el esquema de los temas y motivos de bandidos, propuesto por Viera Gašparíková en su *Catálogo interético de las narraciones en prosa (Interetnický katalóg prozaických podaní)* (1966).

⁶⁷ Estas cualidades adornan igualmente al héroe germánico Sigurðr Sigmundarson, llamado también Sigfredo. La posible influencia de las sagas de los Volsungos o los Nibelungos en el folclore eslovaco es, sin duda, un tema apasionante, que, sin embargo, desborda los objetivos y límites de este trabajo.

arriba, suelen ser brujas o hadas, una vieja, su padrino el diablo, o una serpiente con voz humana. Las circunstancias en las que son entregados los objetos mágicos al héroe, pueden ser diferentes⁶⁸:

- el héroe consigue los objetos como regalo después de superar alguna prueba. La mayoría de las veces se trata de soportar el dolor, por ejemplo llevar en el vientre desnudo unas brasas ardiendo.

- el héroe consigue los objetos por haber demostrado su sensibilidad, por ejemplo, liberando a la serpiente de los matorrales, o salvando al hada atacada por un perro. El planteamiento de esta situación también representa una especie de prueba.

- el héroe simplemente se apropia de los objetos, como ocurre en la leyenda en la que es testigo de una reunión de las hadas: observa, cómo éstas abren la cueva secreta, y cuando se han marchado, la vuelve a abrir y se queda con los objetos mágicos, con lo que comete, de paso, su primer hecho de bandido.

Una manera diferente de conseguir su “valaška” la encontramos en una leyenda, en la que no la recibe como regalo, sino que él mismo pide a su amigo que se la fabrique. El maestro herrero es, en este caso, un conocido personaje de los cuentos maravillosos eslovacos, llamado Miesiželezo (Amasahierro):

- Jánošík mandó a Miesiželezo que fabricara para cada uno de ellos una “valaška” de hierro. La primera “valaška” la fabricó para Jánošík, porque era el jefe. Jánošík primero la quiso probar. [...] Le salió bien sólo a la tercera.

(GT, 93, 23) (*Jánošík y los tres forzudos-Jánošík a traja siláci*).

La fantasía popular describe los poderes de los objetos mágicos de modo siguiente:

La camisa otorga al héroe una fuerza invencible, le puede hacer invisible, o le proporciona la posibilidad de moverse sin límites en el espacio. Para Jánošík la tejieron las hadas o las brujas en el transcurso de una noche.

El cinturón hace al bandolero invulnerable e invencible. El poder mágico se lo otorga al cinturón una *hierba mágica* o una *fibra secreta*. En otras versiones de las leyendas el cinturón puede estar reemplazado por la cinta del pantalón (*šnôrka do gatí*).

La “valaška” (en ocasiones llamada también “sekerka”, es decir, “hachita”) puede funcionar por sí sola, obedeciendo a su amo en cada palabra. Puede volar y puede encontrar a su amo dondequiera, además de hacerlo invencible. Es el arma más típica de Jánošík, es su atributo. El motivo del arma mágica, como constata Viera Gašparíková (1988b: 440), está probablemente tomado del cuento maravilloso sobre “el tirador infalible” (The Unfailing Marksman) (AaTh 304) o del cuento sobre “la madre alevosa” (The Treacherous Mother) (AaTh 590), en los que se mencionan, además del cinturón mágico, también la camisa, la capa o la espada mágicas.

⁶⁸ Según Vladimir Propp se pueden distinguir hasta diez distintas maneras de entrega de objetos mágicos. En las leyendas sobre Jánošík, según Joanna Goszczyńska (2003: 28) se hace la entrega de tres maneras diferentes: 1. los donantes entregan objetos ya existentes, 2. los donantes entregan objetos creados especialmente para el héroe, 3. el héroe roba los objetos.

Según algunas leyendas, Jánošík no sólo es propietario de objetos mágicos que le proporcionan fuerza y protección, sino que él mismo puede hacer magia. Aprovecha sus aptitudes mágicas para ayudar a otra gente o para protegerse de sus enemigos. Por ejemplo, se presenta como un curandero en la leyenda sobre la sanación de la mujer del pastor de ovejas, o bien convierte en piedra a todo un ejército o, en su caso, a un compañero suyo, para que sirva de guardián de los tesoros. Los poderes mágicos no son exclusivos de Jánošík, pues disponen de ellos varios otros bandidos carpatícos. Por ejemplo, la escena en la que el bandido convierte en piedra a todo un ejército con sólo girar el vaso con el fondo al revés también se repite con el bandido silesiano Ondráš de Janovice.

2. Época de bandidaje

Las leyendas de la segunda etapa se refieren a la huida de Jánošík al monte, a la constitución de su cuadrilla y a sus hechos de bandido. Las leyendas referidas a esta segunda etapa son las más abundantes entre todas las referidas a Jánošík, a diferencia de lo que ocurre con las canciones populares, que se inspiran en los hechos del bandido sólo de manera excepcional. La época de la actividad de bandido la hemos dividido, para la mayor claridad, en tres subetapas:



Valaška.

- A. Huida al monte.
- B. Constitución de la cuadrilla.
- C. Hechos del bandolero.

A. Huída al monte

Una de las primeras incógnitas que pretenden resolver las canciones populares líricas es la de explicar las motivaciones que pueden llevar a un mozo a hacerse bandolero. En las canciones líricas se mencionan como causas más frecuentes el deseo de vengar agravios personales o de remediar injusticias sociales. Además de esto, las canciones mencionan también otros motivos menos nobles, como pueden ser la pereza o la necesidad de obtener dinero para vino. En las canciones populares, cuyo héroe lírico es Jánošík, la aclaración de tal motivación ya centra la atención, porque ésta ya se da por descontado: a Jánošík lo llevaron al bandolerismo los ideales de la justicia social.

- *Nebojim še boha,
že by me pokaral,
od bohačov som bral
a chudobnym daval.*
(P-H, 636).

- *Yo no temo a Dios,
no temo ningún castigo,
he quitado a los ricos,
he socorrido a los pobres.*

Las leyendas coinciden en lo fundamental con las ideas expresadas en las canciones líricas, pero se ocupan de ellas de un modo más detallado, enriqueciéndolas con motivos nuevos y originales:

- LA MOTIVACIÓN SOCIAL

Según muchas leyendas, la huida de Jánošík al monte está inspirada por el deseo de vengar las injusticias que cometen los “señores” contra el pueblo llano y por el deseo de mejorar (igua-

lar) el mundo. Esta explicación se corresponde con la motivación social, que es la más frecuentemente aludida en las canciones líricas. En este sentido, Jánošík es el prototipo del bandolero generoso, que se rige por el lema de “quitar a los ricos para dar a los pobres”:

- *Una vez, cuando vinieron los señores a llamar a los campesinos a trabajar, se enfureció y se opuso, y dijo que no iría. Y luego pensó: «hasta ahora los señores nos han estado robando a nosotros y ahora seremos nosotros quienes robaremos a los señores.» Así empezó a ejercer el bandolerismo con sus amigos. Despojaba a los ricos y daba a los pobres.*

(GT, 88, 16) (*Despojaba a los ricos y daba a los pobres*, ALE).

- LA VENGANZA POR AGRAVIOS PERSONALES

Según otras leyendas, Jánošík huye al monte, porque se quiere vengar de las injusticias cometidas contra sus seres más cercanos. Las leyendas narran que cuando Jánošík regresó (de la guerra o de sus estudios) a su aldea natal, para empezar a cultivar la tierra en la parcela de su padre, se le murió la madre. El día del entierro el padre de Jánošík no fue a la corvea, por lo que le castigaron de tal modo que él también murió a causa de la paliza que le dieron. Jánošík se enfureció y prometió venganza contra los señores. Por eso huyó al monte (Gašparíková I B a):

- *Cuando murió la madre de Jánošík, el padre se quedó en casa, para enterrarla. El esbirro le hizo llamar y le dio veinticinco palos, hasta matarlo. Como Jánošík se puso de su lado, le dieron otros veinticinco palos, e incluso le obligaron a dar gracias al señor. Él, de hecho, se arrojó y se arrastró hacia el señor. Se acercó al señor y le pegó tan fuertemente, que lo mató en el acto. Jánošík saltó por la ventana y huyó al monte, donde se hizo bandido.*

(GT, 88, 15) (*Por qué la gente huía al monte-Prečo sa chodilo po zboji*).

Esta explicación de los motivos que le indujeron al bandolerismo no tiene paralelos en la canción popular. La canción semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (mediados del siglo XVIII) tampoco contiene este motivo, asegurando que Jánošík se hizo bandolero porque se indignó a causa de los tributos tan altos que tenían que pagar los campesinos. Es posible que el motivo de la paliza de su padre haya penetrado en la literatura oral a partir de la literatura culta. Esta explicación de la huida de Jánošík al monte es la más frecuente en versiones literarias y cinematográficas.

- LA FATALIDAD, EL DESTINO

En las leyendas sobre la infancia y la juventud de Jánošík también encontramos algunas referencias sobre la motivación del mozo para hacerse bandido. En algunas leyendas que tratan de la obtención de los objetos mágicos, Jánošík habría huido al monte nada más conseguir aquellos regalos, porque ellos mismos lo predestinaban para realizar hechos extraordinarios. La mayoría de estas leyendas terminan en el momento en el que Jánošík adquiere tales cualidades extraordinarias, pero otras continúan narrando la biografía del bandido en adelante, refiriéndose a la fundación del grupo y al inicio de la actividad de bandido. En estos casos, sus hechos se explican como una consecuencia directa de haber sido dotado de una fuerza extraordinaria. Esta relación consecutiva es más evidente en la leyenda sobre cómo las brujas regalaron a Jánošík su camisa mágica:

- *Esa noche tenían una reunión las brujas de todas las partes del mundo. Jánošík las observaba de reojo. Vio, que en la pala sólo ponían harina, pero que del horno sacaban los bollos ya hechos. Entonces una de las brujas se dio cuenta de que alguien estaba durmiendo sobre la estu-*

fa. Enseguida cogió una brasa ardiendo y se la puso a Jánošík sobre el vientre desnudo, porque quería averiguar, si dormía de verdad. Pero Jánošík ni se movió. Por eso una de las brujas propuso que le regalaran algo. Rápidamente sembraron cáñamo y cuando las plantas crecieron, las pusieron en remojo y luego con ellas tejieron un lienzo. Todo eso ocurrió en una noche. Y luego con ese lienzo cosieron una camisa y se la regalaron a Jánošík para que se convirtiera en bandolero, porque esa camisa tenía un poder especial. Y por eso, a partir de entonces Jánošík se convirtió en bandolero.

(GT, 82, 8) (*La camisa de Jánošík*, ALE).

En otra leyenda, Jánošík constituye la cuadrilla inmediatamente después de apoderarse de los objetos mágicos, escondidos por dos hadas, como si entendiera que el hecho de convertirse en propietario de aquellos objetos le predestinaba a realizar hechos extraordinarios:

- Apenas se fueron (las hadas), Jánošík desenterró los dos objetos, se puso el cinturón y escondió la camisa. Luego hizo llamar a los mozos de la aldea y se fueron a divertirse a un prado, e incluso hicieron venir a los músicos. De estos mozos escogió doce, los que eran capaces de saltar de un tejado a otro.

(GT, 81, 9) (*Cómo desenterró los objetos mágicos-Vykopanie čarodejných predmetov*).

En gran parte de las leyendas, los móviles de Jánošík para hacerse bandido están explicados de modo fatalista: estaba escrito. Tenía que convertirse en bandido, porque le predestinaban para ello sus extraordinarias cualidades innatas.

- LA PEREZA

En el repertorio de las leyendas sobre la juventud del bandolero prevalecen textos que subrayan los rasgos excepcionales de Jánošík, pero hay también entre ellas algunas que no lo ven así. Es un hombre fuerte y musculoso, pero nada que se salga de los límites de lo normal. No hace magia, no encuentra seres sobrenaturales, sólo se pasa los días durmiendo sobre la estufa hasta que decide hacerse bandolero. Su primer hecho es el de robar a su padre (Gašparíková, II C 2 a) (Krzyżanowski, 8252 I cg). En este punto, las leyendas sobre Jánošík están inspiradas por los cuentos-novela o los cuentos humorísticos sobre “el maestro ladrón” (AaTh 1525). Joanna Goszczyńska (2003: 26), por otro lado, advierte que Jánošík en estas leyendas responde, en cierta medida, a los rasgos típicos de un héroe de cuentos maravillosos conocido como Popolvár, que es un vago de siete suelas. Es el tercer hijo, el más ineficaz, el más indolente, pero quien más tarde, para la sorpresa de todos, se mostrará como el más capaz.

Las leyendas que describen la huída al monte de Jánošík de este modo parecen ser el equivalente en prosa de aquellas canciones líricas en las que se presenta la vagancia como el motivo que lleva a los mozos a hacerse bandidos.

B. Constitución de la cuadrilla

Jánošík se convierte de dos maneras diferentes en el capitán del grupo: o bien encuentra una cuadrilla ya formada o bien la funda él mismo.

- JÁNOŠÍK ENCUENTRA UNA CUADRILLA DE BANDIDOS YA FORMADA

La primera de las opciones es que Jánošík huye al monte, encuentra un grupo de bandidos y tiene que pasar una prueba para convertirse en su capitán. La prueba consiste en demostrar que

es superior al capitán originario en fuerza física y habilidad. Las leyendas describen estos hechos probablemente tal como sucedían en realidad entre los bandoleros de aquella época: quien salía victorioso de la prueba, se convertía en el nuevo capitán y los demás tenían que jurarle lealtad. El atributo de los capitanes es la “valaška”, pues en la mayoría de los casos el mozo tenía que demostrar su habilidad precisamente con esta arma. Este combate se conoce popularmente como “la lucha por la “valaška” (“boj o valašku”)). En otras leyendas, la prueba consiste en tirar una maza (budzogán) a lo alto.

- *Ya desde hace algunos días vagabundeaba (Jánošík) por el monte, cuando se topó con una cuadrilla de bandidos. Conversaron, les dijo quién era y que le gustaría ser bandido como ellos. Los bandoleros estuvieron de acuerdo, pero tuvo que someterse a una prueba. Junto con el jefe de los bandidos tuvo que tirar al aire una maza. Primero la tiró el capitán de los bandidos, luego Jánošík. A los bandidos se les cortó la respiración cuando vieron a qué altura había volado su maza. Jánošík empezó a gustarles. Luego pidieron que el capitán luchara con Jánošík y el que venciera, llegaría a ser el capitán de los bandidos. Venció Jánošík.*

(GT, 83, 9) (*Sobre la fuerza de Jánošík - O Jánošíkovej sile*).

Otras veces, la prueba puede consistir en salto de altura, o en lucha libre (llamada “pasovačka”) con el capitán (Gašparíková I B 2 abc).

- JÁNOŠÍK FORMA UNA CUADRILLA

La otra posibilidad es que Jánošík reúna a su alrededor un grupo de mozos y él mismo les ponga a prueba, para averiguar si son capaces para el oficio, sobre todo si son fuertes y ágiles (Gašparíková I B 3 a). Tienen que ser jóvenes *capaces de saltar de un tejado a otro* (GT, 81, 5) (*Cómo desenterró los objetos mágicos - Vykopanie čarodejných predmetov*). Otras veces encuentra a un joven y le parece apto para el bandolerismo porque hace gala de una fuerza extraordinaria, como ocurre en la leyenda en la que Garaj demostró su fuerza levantando en una mano una lanza de carro para señalar a Jánošík el camino (GT, 92, 21) (*Sobre el fuerte Garaj*, ALE).

En otras leyendas Jánošík va primeramente vagabundeando por el mundo y se encuentra con algunos hombres fuertes, generalmente dos, se hacen amigos y forman un grupo de tres o de cuatro héroes. Los primeros amigos de Jánošík pueden ser personajes de cuentos maravillosos como Valivrch (Tiramontes), Lomidrevo (Rompeleña) y Miesiželezo (Amasahierro) (Gašparíková II C 1 a). Primero realizan juntos unos hechos extraordinarios, sólo después deciden formar una cuadrilla de bandidos. Entre tales hechos extraordinarios se cuenta, por ejemplo, la ayuda a los arrieros con un pesado carro, por la que Jánošík, Ilčík y Rajnoha piden *tanto hierro como pudieran llevar sobre sus hombros*. Resulta que se llevan casi todo el hierro y se hacen fabricar con él mayales. En otra ocasión se apuntan a trillar el grano con la condición de que *les dieran tanto trigo, cuanto se pudieran llevar sobre los hombros*. Los extraordinarios ayudantes se llevan seguidamente todo el silo y su contenido lo reparten entre los pobres, finalmente constituyen la cuadrilla (GT, 92, 22) (*La ayuda de los bandidos*, ALE). En los dos casos se trata de un motivo tomado de los cuentos maravillosos, el conocido como “salario: tanto como pueda cargar” (Wages: as Much as he Can Carry) (AaTh 1153).

C. Los hechos del bandolero

Entre las canciones populares encontramos sólo una que describe una acción concreta de Jánošík. Se trata de la balada con el íncipit *En la colina de Cvenglovo* (ACE), en la que se narra

cómo la cuadrilla de Jánošík asaltó en el monte un carro vigilado por una escolta armada y se apoderó del dinero. A diferencia de las canciones folclóricas, hay profusión de leyendas que describen los hechos de Jánošík.

Estas leyendas pueden centrarse en la comisión de alguna acción de bandolerismo, es decir, robos y asaltos, o en la actividad caritativa o vindicativa, socorriendo o castigando a aquellos que, según el bandido, lo merecían. Los hechos de Jánošík glosados por las leyendas van en tres direcciones: socorrer y ayudar a la gente (Gašparíková I B 4 f, 5 b), premiar o castigar (Gašparíková I B 4 f, 5 b) y robar y castigar a la gente rica o injusta (Gašparíková I B 4 a d).

- OBRAS BENÉFICAS

Según cuentan las leyendas, Jánošík no necesita ningún motivo especial para hacer regalos: da dinero porque sí a un campesino de Važec que encuentra en su camino por el monte, compensa con un rico regalo el daño que sufrió un pobre pastor en sus bueyes, muertos por un rayo, o arroja ducados entre la gente de Žiar, *para que los pobres tuvieran por lo menos un poco de la ayuda* (GT, 100, 33) (*Jánošík en Senohrad*, ALE). A menudo Jánošík regala dinero o paño, que mide generosamente “de haya a haya” (od buka do buka). Los beneficiados suelen ser campesinos, pastores, caminantes, en todo caso gente humilde.

Algunas veces la beneficencia se lleva a cabo por medio de una recompensa especialmente generosa para quien presta al bandolero algún servicio, como es en el caso del gaitero, quien, por pasar una noche tocando la gaita para que los bandidos se divirtieran, pudo comprarse una bonita casa rodeada de campos. Del mismo modo salieron favorecidos los sopistas: por haber pronunciado a los bandidos un sermón y haberlos confesado, Jánošík *les llenó los bolsillos a puñados* (GT, 102, 38) (*Jánošík y los sopistas*, ALE).

Las leyendas sobre encuentros de bandidos con estudiantes forman un grupo especial en el repertorio de las leyendas populares, en la que Jánošík se presenta como un mecenas. Estos motivos no son de origen popular, sino que pasaron al folclore desde la literatura culta. La fuente extrafolclórica, según Joanna Goszczyńska (2003: 31), es la novela del literato y compositor silesiano Daniel Speer (1636–1707) *Simplicissimus húngaro o dacio* (*Ungarischer oder Dacianischer Siplicissimus*)⁶⁹, publicada dos veces en el año 1683 (sin aportar el lugar de la publicación), y muy popular en Eslovaquia desde la segunda mitad del siglo XVIII. Daniel Speer describe prolijamente el encuentro de Simplicissimus con los bandidos, del que el estudiante sale sin daño, e incluso recibe paño y dinero.

Este motivo del encuentro con los estudiantes es interesante por el hecho de que está relacionado con la imagen de Jánošík como bandolero culto, antiguo estudiante de teología que tuvo que dejar los libros. Esta imagen de Jánošík se repetiría más tarde en la literatura de masas. En la obra de Daniel Speer, sin embargo, la escena del encuentro con los bandidos no está unida con la imagen del bandolero ilustrado. Esto podría sugerir que los orígenes de este motivo habría que buscarlos en otra parte (vid. comentarios *Jánošík y los estudiantes*, *Jánošík y los sopistas*, ALE).

Un tipo especial de obra benéfica es la curación de la mujer enferma del pastor de ovejas. Jánošík posee poderes mágicos, que en esta ocasión utiliza para hacer el bien (GT, 99, 31) (*El ensalmo*, ALE) (Gašparíková I A 1 e*).

⁶⁹ La obra fue creada a imitación de la novela del escritor alemán Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676) *El aventurero Simplicissimus* (*Der Abenteuerliche Simplicissimus*), publicada en 1669.

- PREMIOS Y CASTIGOS

Otras veces Jánošík no regala de manera completamente incondicional, sino que su generosidad responde al comportamiento de la persona elegida. Jánošík espera recibir de ella demostraciones de apoyo, y sólo si las recibe, se muestra espléndido. Para enterarse de lo que piensa la gente de él, elige ante todo a mujeres, preferentemente jóvenes mozas, pero también viejitas con las que se encuentra al atravesar las montañas. Por ejemplo, da regalos a la moza que le saluda cortésmente, pero castiga a la que se asusta, da regalos a la moza que le desea suerte cantando, pero castiga a la que expresa una postura negativa hacia los bandidos. Si alguna habla mal de los bandoleros, lo que él considera una *calumnia*, Jánošík es implacable, sin mirar si se trata de pobres o ricos. Un castigo típico por calumnias o desacuerdo es clavarles clavos, tachuelas o alfileres en los talones o en el culo. Ya hemos señalado en otros lugares de nuestro trabajo que se trata de un motivo interétnico, difundido especialmente en la zona carpática (Krzyżanowski, 8252 b).

Regalos y castigos pueden hallarse juntos en un sola leyenda, en cuyo caso el texto está construido sobre la base del contraste, o bien el episodio sobre el regalo a la moza, o el castigo, puede aparecer como una leyenda independiente. La canción en estos casos desempeña la función del eje constructivo básico de la leyenda, pero, en otros, se puede intercalar en la narración sólo como un elemento decorativo o añadirse al final de la misma como epílogo. Las canciones que expresan una postura positiva hacia el bandolero forman parte del repertorio típico de las canciones líricas de bandidos (compárese con la canción de la leyenda *Varita de avellano*, *varita de avellano*, ALE):

- *Orieštia, orieštia,
zelenô orieštia,
dajže, Bože, dajže,
hôrny m chľapcom štiestia.*
(H-P, 246).

- *Varita de avellano,
avellano verde,
da suerte, Dios mío,
a los montaraces.*

- EXPOLIO DE LOS SEÑORES RICOS E INJUSTOS

La actividad de Jánošík tiene por objetivo establecer unas relaciones sociales y humanas más justas, imponiendo la igualdad en el mundo. Como víctimas elige a los ricos, no sólo porque nadan en la abundancia, sino también porque son creídos y arrogantes. El hecho de ejercer el pillaje muchas veces tiene el valor de una lección moral. En el primer lugar de la lista de las víctimas de Jánošík no sólo están los ricos señores, miembros de la nobleza, condes y terratenientes, sino también los nuevos ricos en general, ante todo los que alcanzaron sus bienes perjudicando a los demás. Jánošík muchas veces realiza el robo como represalia por algún hecho no honrado. Por ejemplo, castiga con su visita al carnicero, porque había engañado con dinero falso a un pobre boyero. Viene a su casa no sólo para robarle, sino también para coger el dinero falso y destruirlo seguidamente, de modo que no pudiera dañar de nuevo a otra gente. En tanto que el bandido suele repartir regalos entre los pobres sin ninguna planificación previa, la elección de la persona a la que se castiga nunca es casual.

Un mal social en el que en ocasiones se centra el bandido es la usura. En el caso del castigo al tabernero usurero, es interesante que el bandido utilice para conseguir su objetivo —destruir los documentos de las deudas y darle una lección al malvado— el método del secuestro (GT, 101, 35) (*Jánošík y el tabernero*, ALE). Por supuesto, al mohatrero no le hace ningún daño físico y le deja volver a casa después de haber destruido las papeletas de los deudores.

Jánošík nunca roba para satisfacer sus necesidades personales, lo que consigue lo reparte entre los pobres. Por ejemplo, después de sorprender a los señores en un banquete y saquearles, baja a la aldea y regala a manos llenas lo robado:

- Jánošík tras abandonar el castillo no se dirigió a los montes, sino que bajó a la aldea, dónde repartió regalos a toda la gente según lo que habían tenido que contribuir para esa cena de los señores. La gente recordó por mucho tiempo a los buenos montaraces, quiénes luchaban como podían contra la injusticia que campeaba en las mesas llenas de abundancia de los terratenientes insensibles.

(GT, 100, 34) (*La bolsa o la vida*).

La visita del bandido puede llevarse a cabo por sorpresa. En este caso cobra protagonismo la fama legendaria de la ubicuidad de Jánošík. El bandido tiene la capacidad de aparecer de manera inesperada en cualquier lugar y en cualquier momento:

- Cuando la diversión (en el castillo) estaba en su mejor momento, alguien mencionó a Jánošík, al temido bandolero, del que nunca se sabía cuándo y dónde podría aparecer.

Pero no fue bueno mentar al diablo, porque se dice que para Jánošík no hay obstáculos, que puede acceder a cualquier lugar, pues no en vano recibió de las hadas de regalo la “valaška” mágica, que hacheaba sola, cuando le daba la orden. Todavía no acabaron de sonar las últimas palabras, no tomadas en serio por nadie, cuando alguien gritó desde la puerta:

«¡La bolsa o la vida!»

(GT, 100, 34) (*La bolsa o la vida*).

Otras veces suele redactar previamente una carta, en la que avisa del día y la hora de la visita:

- Primero le envió una carta en la que le pedía que cambiara al pobre boyero el dinero falso por otro verdadero. Pero como el carnicero no le enviaba ninguna respuesta, Jánošík decidió llevarse el dinero personalmente. Esta intención suya se la hizo saber también al carnicero, pues le indicó exactamente el día en el que vendría a llevarse el dinero.

(GT, 98, 30) (*El castigo por falsificar ducados*, ALE).

En cada ocasión se recuerda que Jánošík nunca hizo daño físico a nadie, sólo se llevaba el dinero y objetos de valor. Este perfil no violento del héroe se corresponde con la imagen de Jánošík canonizada por la canción popular eslovaca.

- Zbijať som ja, zbijať,

nie rok, ale štyri,

ale som nevyliat

kvapku ľudskej krvi.

- Sí, he sido bandido,

no un año, sino cuatro,

pero nunca he derramado,

ni una gota de sangre humana.

(H-P, 630) (*Janošík, Janošik, desdichado hijo*, ACE).

Jánošík se centra, en sus acciones de bandidaje, en los ricos y, sin embargo, las leyendas recogen también algún caso de robo a gente del pueblo llano. Así ocurre en la leyenda en la que roba un rebaño de vacas a unos pobres pastores, de modo que en este caso su actitud no se ajusta al lema de “quitar a los ricos” (GT, 104, 41) (*El ahorcado roba*, ALE). Esto se explica si tenemos

en cuenta que la leyenda fue creada como adaptación de un motivo cuentístico internacionalmente difundido, el conocido como “el ladrón maestro” (AaTh 1525 D), que en esta ocasión se atribuye a Jánošík. Algo similar ocurre en el caso del robo a la rica tabernera, conocido en el catálogo internacional como “el baile del ladrón” (AaTh 1525 Q*). Esto significa que a Jánošík (y también a otros bandidos carpáticos, por ejemplo Vdovčík) se le “adjudicó” un episodio que originariamente era propio de la figura anónima del bandido o del ladrón. Como dato curioso añadimos que este último episodio mencionado es conocido en la tradición eslovaca, igual que en la polaca, también en forma de canción, y se supone que esta forma es la más antigua (Gašparíková, 2004: 541).

3. Persecución y captura del bandolero

La persecución es el principio del fin de Jánošík. Con la captura empieza el ciclo de la horca de las baladas sobre Jánošík. Al contrario de las leyendas, la persecución en las canciones no suele constituir un tema exclusivo. La información sobre la captura del bandido está expresada en las baladas en forma de una breve información:

- *Už v Liptove vydzvaňaju,
Janošíka lapac maju;
už v Liptove vydzvonili,
Janošíka ulapili.*
(H-P, 644).

- *En Liptov suenan campanas,
a Jánošík lo van a coger;
en Liptov campanas sonaron,
a Jánošík ya lo cogieron.*

Las leyendas, por el contrario, se detienen con gran minuciosidad en las escenas de la persecución. Sobre el héroe cae la noche poco a poco. Las primeras escenas, referentes a la persecución, o la mención de que Jánošík está amenazado por algún peligro, se plantean de modo bastante optimista. Jánošík mismo no parece tomar demasiado en serio el peligro aludido. Por ejemplo, los señores organizan una reunión en la que deliberan sobre las medidas que hay que emprender para capturar al bandido. Jánošík les sorprende en medio de esa reunión, les roba e incluso les da una buena lección (GT, 103, 40) (*Los bandoleros en el banquete del castillo*, ALE).

Las leyendas narran acerca de unos cuantos intentos infructuosos de captura, que ocurren antes de la detención definitiva de Jánošík, su encarcelamiento y su ejecución. En la mayoría de los casos, el bandolero utiliza para huir su ingenio (Gašparíková I C 2 b) y sólo en casos excepcionales hecha mano de la magia (Gašparíková I C 2 a). En alguna ocasión huye del cerco de los soldados de tal manera, que les convierte a todos en piedra poniendo un vaso del revés, lo que es una imagen propia de los cuentos-novela con el motivo conocido como “el rey y el soldado” (AaTh 952), en el que un caminante vence a los bandidos gracias a que primeramente pudo inmovilizarlos. Este motivo pasó a las leyendas sobre bandidos, no sólo las de Jánošík, sino también las del bandido silesiano Ondráš de Janovice.

La camisa mágica, que hace invisible a quien se la viste, se la pone durante la visita al castillo del rey (GT, 105, 43) (*Jánošík visita al rey*, ALE), porque los intentos del rey de capturar al bandido ya son el preludio de la persecución. Los elementos fantásticos son condimento indispensable también de este episodio.

Otras veces Jánošík utiliza el truco de disfrazarse y de este modo consigue engañar a sus perseguidores. Se viste, por ejemplo, de mujer y logra burlar a los panduros que le persiguen. Otra vez se escapa de los panduros comprando una vaca a una campesina y dirigiéndose a la ciudad como si fuera a venderla en la feria. Luego se la devuelve a la campesina y celebra por todo lo

alto su exitoso truco y su libertad. En estos casos, las leyendas tienen carácter de *narración humorística*.

La situación empeora cuando ofrecen una recompensa por la cabeza del bandido. Algunos partidarios y gente de su confianza vacilan en ese momento entre mantenerse fieles o conseguir un dinero fácilmente. Esto ocurre, por ejemplo, en la leyenda, en la que un rabadán intenta matarle de un tiro, pero la carabina de Jánošík no dispara contra su amo. La reacción de Jánošík a este intento de traición es conmovedora. Se queda sentado sin ni siquiera pestañear y dice:

- «*Janík, no tendrías que haberlo hecho, no volveré más a tu casa.*»

(GT, 115, 55) (*Cómo un rabadán quiso coger a Jánošík*, ALE).

Varias leyendas describen cómo Jánošík huye de la cárcel. Por ejemplo, Mravec y Surovčík le ayudan en su huída del castillo de Hrachovo (GT 116, 56) (*La liberación*). En otra leyenda, los encarcelados son los compañeros de Jánošík, y en este caso, es el propio capitán quien rompe las puertas de la cárcel. Después se dirigen todos a la taberna, celebran su libertad y reparten oro entre los pobres. Los motivos de la huída de la cárcel pueden ser reflejo



Captura y ejecución de Jánošík. Bordado de Mária Kaducová (1976).

de la huída real de Jánošík del castillo de Hrachovo, del que escapó sobornando a los vigilantes con queso y unas pieles de zorro (Melicherčík, 1963a: 80). Si el episodio de la huída de la cárcel no es muy frecuente en las leyendas, en las baladas populares está completamente ausente.

La captura de bandido es una tarea difícil, pero al final cae, según la tradición folclórica, sólo gracias a una traición (Gašparíková I C 1 ab). Según las leyendas, una vieja (*stará baba*), la madre de su novia, le delata al terrateniente. Llama a los soldados y les aconseja *que le cortaran el cinturón, porque allí estaba su poder* (GT, 119, 59) (*Dicen que el amor es un mal consejero*, ALE). Con el hecho de romper el cinturón mágico, el bandido pierde su invencibilidad, los soldados lo atan y lo llevan a la horca (Gašparíková I C 3 a). Otra leyenda señala como traidora *una vieja mujer (jedna stará žena)* sin dar mayores detalles, se repite el motivo de la aniquilación de la fuerza escondida en el cinturón, esta vez, más concretamente, en la cinta de los pantalones. Al consejo legendario de «*¡Coged la navaja y cortadle la cinta de los pantalones!*» (GT, 85, 13) (*Desde cuándo Liptov paga la multa al rey*, ALE) antecede el consejo de arrojarle a Jánošík guisantes bajo los pies, para que resbalara. En algunos variantes, a Jánošík le arroja los guisantes en la taberna una gitana (*cigánka*). En las baladas del ciclo de la horca también se menciona el motivo de arrojar los guisantes, lo que ocurre “*en la taberna de Bystrica*” (*v Bystrici u karčme*) o “*en la taberna de Klenovec*” (*v Klenovci na krčme*). Como culpables se señala a la vieja (*stará baba*) o al gaitero (*gajdoš*):

- *Nenazdať som sa ja
v Klenovci na krčme,
že by ma boľ zradíť*

- *Nunca me habría imaginado
que en la taberna de Klenovec
me traicionaría*

môj gajdoš falošne. arteramente mi gaitero.
(B KSNP, A 234) (*Nunca me habría imaginado*, ACE).

Las baladas han fijado la imagen del gaitero como el traidor, por lo que se afianzó la idea de que quien había traicionado a Jánošík había sido Uhorčík, identificado con Gajdošík (Gaitero) en la creencia popular. Según otras leyendas, a Jánošík le traicionó su novia, la infiel Katruša. El motivo de la amada traidora, que en última instancia posiblemente se remonta al episodio bíblico de Sansón, se relaciona, en la tradición de canciones y de leyendas, también con otros bandidos eslovacos como Jakub Surovec o Martin Šimko.

Es interesante que, mientras los episodios de la huida de Jánošík de sus perseguidores forman la base de leyendas independientes, la secuencia de su captura en la taberna se comenta sólo con unas pocas frases a final de una narración centrada sobre sus hechos o su persecución. A partir de este momento el ritmo se hace muy rápido y el narrador no se detiene en detalles, de modo que el relato de esta fase de la vida del bandido, desde su captura hasta la horca, se despacha en pocas palabras, como si todos los sentimientos que estos momentos trágicos provocaban en el alma de los creadores del folclore no fueran expresables en prosa. A diferencia de las leyendas, las baladas se dedican a las vivencias en el patíbulo de manera reiterativa y centrada, como si fueran rodadas a cámara lenta.

4. Muerte del bandido

Si el tema principal de las baladas es la muerte de Jánošík, en las leyendas, por el contrario, se toca este tema sólo por encima. No hay leyendas que describan pormenorizadamente el comportamiento de Jánošík en la horca, como ocurre en las baladas que recorren poco a poco todos los pasos del sufrimiento del bandolero: la cárcel, el discurso dirigido a la horca, la despedida de sus más allegados, el último deseo del condenado, el baile bajo de la horca, el indulto que llegó tarde y el desprecio de Jánošík de la clemencia del rey. A diferencia de las baladas, en las leyendas la escena de debajo de la horca suele estar resumida sólo a final de una larga narración biográfica, en forma de una corta noticia. En este momento trágico en extremo, la prosa y la poesía se complementan: donde el narrador popular pierde la voz, pasa a ser importante la palabra cantada. La canción con su lenguaje poético expresa mejor la angustia vivida en ese trance. Todos los géneros de la literatura oral, sin embargo, están de acuerdo en que Jánošík se portó en sus últimos momentos muy dignamente (Gašparíková I C 4 a). Las leyendas cuentan que colgado del gancho fumó una libra o incluso tres libras de tabaco. En las baladas se canta, que con los hierros atados a los pies bailó el “hajduch” y luego saltó para clavarse en el gancho:

- <i>Na nožkach von šidzem</i>	- <i>En los pies tenía atados</i>
<i>centy železa mal,</i>	<i>siete quintales de hierro,</i>
<i>vera, išče kolo zamku</i>	<i>pero aún dio una vuelta bailando (hajduch)</i>
<i>raz obhajduchoval.</i>	<i>alrededor del castillo.</i>

<i>Jak obhajduchoval,</i>	<i>Después de dar la vuelta bailando</i>
<i>do hury poskočil,</i>	<i>saltó hacia arriba,</i>
<i>vera pod tu šibeničku,</i>	<i>y en la horquita,</i>
<i>kdze ho kat obešil.</i>	<i>el verdugo lo colgó.</i>

(H-P, 643) (B KSNP, A 235) (*En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante*, ACE).

Algunas variantes de las leyendas sobre Jánošík plantean otras versiones de la muerte del bandido, diferentes de la imagen derivada de la realidad histórica: en un caso, el bandido muere en una pelea contra los mozos del pueblo delante de la taberna, o, en otro caso, atado y cegado, sacude hasta derribar un zaguán sostenido por columnas, de tal modo que bajo sus ruinas perece junto con sus enemigos. En este caso se trata probablemente de otro caso de contaminación del motivo bíblico de Sansón:

- Luego lo capturaron en Luptov y allí lo encarcelaron. Se dice que le sacaron los ojos, para que no pudiera andar ni huir. Y después agarró un zaguán, que estaba sostenido por unas columnas, y lo sacudió de tal modo, que lo derribó, de modo que así le llegó su fin.

(G SLR, 112) (*Sobre Jánošík IV*, ALE).

En las leyendas encontramos también el motivo del indulto que llegó tarde (Gašparíková I C 4 a). Cuando viene el perdón del rey, el bandido pronuncia la famosa frase: «*Primero me habéis cocido, ahora comedme*» (GT, 88, 16) (*Despojaba a los ricos y daba a los pobres*, ALE). Excepcionalmente nos podemos encontrar con la versión según la cual el propio Jánošík había pedido clemencia al rey, prometiendo que serviría en su ejército.

En las leyendas también se cuenta que el condado de Liptov tiene que pagar una multa por Jánošík, porque es culpable de su ejecución.

- A Jánošík lo mataron en Liptov. Por eso el distrito de Liptov tuvo que pagar cincuenta florines al rey hasta que críen a otro como él, porque no debieron haberlo matado. Y tienen que pagar hasta ahora.

(GT, 85, 13) (*Desde cuándo Liptov paga la multa al rey*, ALE).

5. El legado del bandolero

Bajo la denominación del “legado del bandolero” entendemos cualquier huella que dejaron los bandidos en la memoria colectiva de los portadores del folclore (Gašparíková I D 1 abcd, 2 abcdefg). El recuerdo de los bandidos suele conservarse con frecuencia en la denominación de diferentes lugares y formaciones naturales que están, de alguna manera, vinculados a su presencia. Por ejemplo, así se suelen denominar las cuevas en donde se refugiaban, las rocas cerca de las cuales asaltaron a alguien, los pozos que excavaron o los árboles que plantaron y que tienen un poder especial. En relación con el nombre de Jánošík, las leyendas mencionan “las rocas de Jánošík” (Jánošíkove skaly), bajo las cuales están guardados sus tesoros, “el pozo de Jánošík” (Jánošíkova studnička) del que se dice que no tiene fondo, o “los robles de Jánošík” (Jánošíkove duby), en los que medía el paño para los pobres y los estudiantes. Estas creencias forman la base de las muy frecuentes leyendas locales etimológicas y etiológicas sobre Jánošík.

Bajo la denominación del legado del bandolero entendemos también, más concretamente, las noticias sobre sus tesoros. La fantasía del pueblo es muy rica en noticias sobre tesoros de bandidos, muchas de ellas unidas al nombre de Jánošík, aunque no sea el único caso. En el *Inventario de cuentos eslovacos (Súpis slovenských rozprávok)* (Polívka, 1931: 241, 242) se mencionan también los tesoros de Hrajnoha o de Jakub Surovec. Los tesoros suelen estar escondidos, como ya hemos adelantado, bajo las rocas, pero también en cuevas, en árboles huecos o bajo sus raíces. Según la imaginación popular, una vez al año “se secan” (presúšajú sa), es decir, arden con una llama roja o azul, y es entonces cuando uno los puede ver. Pero no es fácil apoderarse de ellos, porque están protegidos por encantamientos. Para conseguirlos, hay que poseer una hier-

ba mágica, o hay que cumplir con unas condiciones previamente dadas (por ejemplo, el que quiere conseguir el tesoro, tiene que nacer la noche de San Juan, tiene que venir a buscar la llave de los tesoros la noche de San Juan y los tiene que abrir a medianoche), o hay que superar una prueba impuesta por los guardianes. De los tesoros de Jánošík se dice que sólo los podrá conseguir aquél que sea digno de ellos.

Como una especie de tesoros se considera también los atributos de Jánošík, sobre todo su legendaria “valaška” mágica. Al igual que muchos tesoros, ésta tampoco puede caer en manos de cualquier persona. Por eso está clavada en un haya y de este modo es inaccesible para la gente indigna de ella. El motivo de la “valaška” clavada en un árbol se halla tanto en las leyendas como en las baladas populares.

- Jánošík, Jánošík,
dže tvoja valaška?
Na Kral'ovej holi
zacata v topoli.
(H-P, 623).

- ¿Jánošík, Jánošík,
dónde está tu “valaška”?
En Kral'ova hol'a
clavada en un álamo.

- La “valaška” de Jánošík era mágica. Cuando le iban a capturar, él la clavó en un haya en Kral'ova hol'a y el árbol creció a su alrededor hasta envolverla. Y eso era bueno. Porque de otra manera podrían apoderarse de ella los señores que le colgaron y en tal caso no estaría en buenas manos. Pues ella estaba creada para quien socorría a los pobres y no para aquellos quienes les perjudicaban.

(GT, 120, 60) (La “valaška” de Jánošík en un haya, ALE).

Las leyendas sobre tesoros forman un ciclo, en el que, de manera similar al ciclo de las narraciones sobre la infancia y la juventud de Jánošík, se encuentran con profusión los elementos propios de los géneros del *cuento maravilloso* y la *leyenda demonológica*. El tesoro mismo, según algunas leyendas, no es resultado de un pillaje “normal”, sino de un pillaje “fantasmagórico”. Por ejemplo, uno de éstos procede del asalto a un judío de Cracovia, que tenía doce patos de oro y un sombrero de diamantes (*má dvanást' zlatých kačíc a diamantový klobúk*) (GT, 112, 50). Jánošík venció a los diablos guardianes del tesoro, que se convirtieron en perros, y huyó con los patos de oro. Luego escondió el tesoro bajo Biela skala:

- Los tesoros los llevó luego a Biela skala. Muchos intentaron conseguirlos, pero nadie pudo hacerlo. Dicen que el tesoro será para aquél que ciña la espada para luchar por la justicia.

Pero hasta hoy no se ha encontrado a ninguno.

(GT, 112, 50) (Jánošík vence a los diablos - Jánošík premáha čertov).

El tesoro guardado bajo Oltárne también tiene un origen fabuloso: *En Oltárne hace mucho tiempo se encontraba un gran tesoro, que reunió y depositó allí un hombre lobo junto con sus compañeros* (*V Oltárnom nachodil sa dakedy veľký poklad, ktorý jeden vlkolak so svojimi druhmi nazhromaždil a tam založil*) (GT, 115, 54). Jánošík venció a los hombres lobo y se apoderó del tesoro. Una mitad dejó la guardada en una cueva, otra mitad la llevó a un sótano en Veper. Sus guardianes son los malos espíritus, que cuando alguien intentara desenterrarlo, ellos provocan un gran vendaval.

Además de los hombres lobo, en relación con los tesoros pueden aparecer también las brujas: Jánošík y sus amigos “roban a la bruja” (*rabujú strigu*) de tal manera, de que pasan aga-

chados por debajo de sus piernas. Se trata de un motivo internacionalmente conocido, llamado “paso por entre las piernas” (MI, D 798).

Como los tesoros suelen ser inaccesibles, las leyendas hablan de muchos intentos infructuosos de conseguirlos. Sólo en muy raras ocasiones alguien ha podido apoderarse de alguno de ellos. Los afortunados suelen ser pastores, leñadores y jóvenes de condición humilde en general, pero si no cumplen con las condiciones impuestas por los guardianes, el tesoro se pierde para siempre. En el mejor de los casos, el atrevido se marcha con las manos vacías, pero en el peor, no vuelve a saberse de él, porque *no es bueno andarse con esas brujerías (Un bandido de piedra guarda el tesoro, ALE)*. Por castigo suele quedar convertido en piedra, o se extravía y no encuentra el camino de vuelta. En casos excepcionales, el ingenio puede alcanzar su recompensa, como ocurre en la leyenda, en la que un vecino de Detva interpreta las condiciones de los guardianes a su manera (llevó al tesoro doce hermanos de un mismo padre y una misma madre—doce polluelos) y *luego ya pudo coger tanto dinero cuanto se le antojó (GT, 170, 120) (Cómo un vecino de Detva consiguió mucho dinero, ALE)*.

4.1.2.1.4. El estilo de las leyendas sobre Jánošík

En la tradición eslovaca el término “povešť”, es decir, “leyenda” hay que entenderlo en un sentido muy amplio. Así se denominan narraciones en prosa que pueden ir desde formas muy breves con un contenido muy resumido, hasta las narraciones parecidas al relato corto, pasando por toda una serie de “tamaños intermedios”.

Las leyendas sobre Jánošík se caracterizan por su variabilidad de estilo: a veces dan la impresión de una mera exposición parca e informativa, otras veces cobran forma de una narración contada vivamente, en las que los diálogos tienen una función importante. Respecto a esto hay que recordar, que la forma final de la narración, tal como la encontramos en la versión publicada, depende de la fidelidad con la que el recopilador reprodujo lo referido por la fuente informante, o bien respetando el texto tal como lo oyó, bien acondicionándolo, por medio de artificios literarios, al gusto del público lector.⁷⁰

El rasgo principal de la imagen de Jánošík en el folclore eslovaco es, según Andrej Melicherčík (1963: 118), su carácter episódico: el retrato del héroe se dibuja a partir de fragmentos episódicos que se van uniendo hasta formar un conjunto misceláneo como si fuera un mosaico. La extensión de los episodios aislados suele ser corta, pero se pueden unir varios para formar un relato más largo. Las narraciones continuas que pretenden abarcar un período dilatado de la vida del bandido son típicas sobre todo de las leyendas polacas sobre Jánošík.

En cuanto a los motivos, algunos suelen aparecer de forma independiente, en tanto que otros son más proclives a agregarse. En el marco de las leyendas sobre Jánošík a menudo funcionan como historias independientes cierto tipo de episodios, en especial los que versan sobre la obtención de objetos mágicos, sobre las hazañas del bandido y sobre las noticias de sus tesoros. Por otro lado, los motivos de la horca generalmente forman un epílogo, una mera conclusión de una leyenda más extensa que abarca un período más largo de la vida del bandido. Los distintos episodios pueden agregarse y combinarse de manera bastante libre, siempre, por supuesto, que se respete la sucesión cronológica de la biografía del protagonista.

Es necesario dedicar un comentario al aspecto léxico-fraseológico de las leyendas sobre Jánošík. En comparación con las narraciones sobre otros bandidos más tardíos, es característico

⁷⁰ Los folcloristas contemporáneos prefieren el material anotado en su versión fiel y literal. Antigüamente, por el contrario, era costumbre elaborar las anotaciones primarias, sobre todo en lo referente a su expresión estilística.

de éstas el aprovechar los medios de expresión propios de otros géneros en prosa y, muy en especial, de los cuentos maravillosos, ya sean frases hechas, como “*¡roca, ábrete!*” (*skala, otvor sa!*), “*uf, aquí huele a carne humana*” (*fuj, kdesi tu človečina smrdí*) o bien formulaciones introductorias y conclusivas “*y colorín colorado, éste cuento se ha acabado*” (*Amen, z pustatiny volky zajmem*). Además, las leyendas de bandidos en general, y las de Jánošík en particular, cuentan con un repertorio propio fraseologismos y giros, (v. gr. *íst’ poza bučky, bohatým brat’ a chudobnýmn dávať, od buka do buka, Bohu dušu a mne dukáty!*), de los cuales, algunos han pasado en sentido figurado a la lengua eslovaca coloquial, (vid. comentario de *Cómo Jánošík robó a su padre*, ALE).

En la lengua de las leyendas sobre bandidos se refleja su antiguo origen. Observamos en ellas, de modo parecido que en las canciones y las baladas, frecuentes arcaísmos e historicismos, cuyo significado apenas resulta claro para un lector actual. En algunos casos se cuela en las leyendas históricas algún elemento propio del momento en que éstas fueron narradas al recopilador, es decir, algún anacronismo en forma de expresión que temporalmente no armoniza con el contenido de la historia.

4.1.2.2. VDOVČÍK EN LAS LEYENDAS POPULARES

4.1.2.2.1. El carácter de las leyendas sobre Vdovčík

Otro héroe, alrededor del cual se creó todo un ciclo de narraciones, es el bandido, procedente de la región de Gemer, Michal Vdovec, conocido como Vdovčík (Mišo Dovec, Dovčík). Las leyendas sobre Vdovčík no reproducen la vida del héroe en su integridad, al contrario de lo que ocurre con Jánošík, sino que algunas etapas de su vida están tratadas sólo por encima, o están completamente ausentes. Por ejemplo, las leyendas no dan noticia alguna sobre la infancia del bandido. El interés del narrador por la vida de Vdovčík empieza en el momento en el que decide hacerse bandido y termina con su fin en la horca y con la mención del legado que dejó. La biografía del bandido según las leyendas se puede dividir en las siguientes etapas:

1. hechos del bandolero
2. captura y ejecución
3. el legado del bandido

De modo parecido a cómo ocurría en el ciclo de las baladas, en las leyendas también observamos que el nuevo héroe toma algunos motivos propios de Jánošík y los ajusta a su personalidad, de modo que de los dos bandidos se cuentan las mismas historias. Algunos se reproducen de manera muy fiel (p. ej. el episodio del robo de su propio padre, la narración sobre el castigo de la vieja miedosa), en tanto que otros de manera más libre (p. ej. los episodios sobre la captura y la horca).

En comparación con la imagen del bandido trazada en las leyendas sobre Jánošík, cambia la manera en la que el personaje es percibido. En las leyendas sobre Vdovčík ya no notamos la magnificación exclusiva de los rasgos positivos del héroe, sino que se alude también a sus aspectos negativos, gracias a lo cual la imagen general del bandido es más realista, menos idealizada. Además de la mención de las virtudes del bandido (audacia, ingenio), encontramos en las leyendas también alusiones a sus defectos (agresividad, descaro). De las cualidades físicas hay que reconocerle la flexibilidad y la habilidad. También son frecuentes las descripciones de su constitución física: *Vdovčík era un mozo bajo, pero hábil, astuto y ligero* (GT, 197, 9) (La recompensa por capturar a Vdovčík, ALE) o *Vdovčík era enjuto y fuerte* (GT, 197, 10) (*El sombrero de Vdovčík*, ALE). A diferencia de Jánošík, a Vdovčík no se le atribuyen dones excepcio-

nales como la invencibilidad, la invisibilidad, etc., ni tampoco tiene poderes mágicos. En resumidas cuentas, la influencia de los cuentos maravillosos en las leyendas sobre Vdovčík es sensiblemente menor.

4.1.2.2.2. Los personajes de las leyendas sobre Vdovčík

Aunque en las leyendas sobre Vdovčík no se describe explícitamente el carácter del héroe, nos podemos hacer una clara idea de él a partir de sus actos. Vdovčík se muestra en algunas situaciones como sensible y compasivo, otras veces se porta de manera arrogante y egoísta, de modo que no suscita ninguna simpatía. La postura del narrador hacia la figura del bandido, en comparación con las leyendas sobre Jánošík, cambia. El bandolero no es percibido unívocamente como un defensor y benefactor del pueblo, sino todo lo contrario, muchas veces actúa inspirado sólo por su interés material.

El repertorio de los personajes secundarios en las leyendas sobre Vdovčík es tipológicamente menos variado. Por ejemplo, los héroes propios de los cuentos maravillosos y los seres demoníacos están en ellas del todo ausentes. De entre los personajes cuya realidad histórica es más o menos plausible, se hace mención de los familiares y allegados del bandido, concretamente del padre, la madre y la hermana. En las leyendas sobre la captura aparece también la amada del bandido, llamada Sabína en concordancia con la tradición de las baladas. No desempeña el papel de traidora propiamente dicha, aunque es cierto, que su imprudencia condujo a Vdovčík a la perdición.

Por su nombre propio conocemos relativamente a pocas personas: por ejemplo, el rabadán Ján Ďuran, bajo cuyo mando Vdovčík trabajó como pastor, o el amigo Bobák, uno de sus compañeros. La cuadrilla de Vdovčík tiene, en comparación con la de Jánošík, menos miembros. En una de las leyendas llegamos a saber que *Andaba con una banda, tenía unos dos o tres compañeros. Y hacían juntos las más diversas fechorías.* (GT, 125, 71) (*En la taberna de Hrádok - V krčme na Hrádku*).

En vez de miembros de la nobleza, Vdovčík dirige sus actos contra los ricos empresarios (por ejemplo, el propietario de la fábrica de papel, el señor Martini), aunque no sean culpables de ninguna injusticia cometida contra los pobres, o, por lo menos, las leyendas no hacen mención de ello. Las víctimas de Vdovčík suelen ser en muchas ocasiones miembros no pertenecientes a los estratos privilegiados de la sociedad: el maestro de Jelšava o el maestro, pretendiente de su novia, a los que robó dinero; el campesino al que robó un abrigo o los pastores, cuyas reservas de comida solía robar la banda de Vdovčík. Entre la gente socorrida y castigada por el bandido encontramos una moza pobre y una moza avara, que son, en ambos casos, personajes ya conocidos de las leyendas sobre Jánošík.

En vez de esbirros y panduros, a Vdovčík le pisan los talones los gendarmes, pero en su captura participan también simples hombres del pueblo.

4.1.2.2.3. La temática de las leyendas sobre Vdovčík

1. Hechos del bandolero

Cómo ya hemos escrito más arriba, de la vida de Vdovčík antes de hacerse bandido nada se comenta en las leyendas, pues sobre su infancia no tenemos informaciones. Vdovčík no se encuentra con seres sobrenaturales que le hagan regalos mágicos. Entre las causas que le indujeron a hacerse bandido la fatalidad no cuenta, de modo que toda la parafernalia de motivos tomados de los cuentos maravillosos, típicos de las leyendas de Jánošík, no la encontramos en

Vdovčík. Y si llega a hacerse con algún objeto extraordinario, p. ej. el cinturón mágico, las leyendas no dicen nada acerca de cómo lo consiguió.

Mientras que en las leyendas sobre Jánošík se comentan detalladamente sus motivos para echarse al monte, en el caso de Vdovčík el narrador popular no pierde el tiempo en disquisiciones sobre el asunto. No hay leyendas que subrayen de un modo especial la motivación social del bandido. Vdovčík asimila directamente de Jánošík el conocido episodio sobre el primer robo (Gašparíková II C 2) (Krzyżanowski, 8252 I cg). Después del éxito alcanzado con su padre, decide hacerse bandolero:

- *Y luego, vista la suerte que tuvo con su padre, se hizo bandolero.*
(GO, 91, 68) (*Cómo Dovčík robó a su padre*, ALE)

Según otra narración, Vdovčík decide hacerse bandido después de haberse negado a cumplir la orden de segar el prado. En el fondo podemos suponer un sentimiento de agravio personal o de rebeldía (Gašparíková I B 1 b):

- *Mišo Dovec era pastor a las órdenes de Ján Ďuran, quien era rabadán del conde y había estado a su servicio unos sesenta y seis años. El conde se lo había traído de Eslavonia.*
Una vez Ďuran mandó a Mišo segar el prado de la aldea.
Pero Mišo dijo: «¡Mi padre murió por la guadaña, pero yo no moriré!» Y se hizo bandolero.
(GT, 121, 65) (*Cómo se hizo bandolero*, ALE).

La fase de la vida de Vdovčík más representada en las leyendas es la de su actividad de bandolero. En esta etapa encontramos algunas narraciones de tono humorístico, tomados del acervo de motivos internacionales relacionados con los bandoleros. Se trata, por ejemplo, del episodio del castigo de la mujer clavándole alfileres en las suelas de los zapatos (Gašparíková I B 4 f), (Krzyżanowski, 8252 II c). A diferencia de Jánošík, en relación con Vdovčík no encontramos la escena paralela sobre la recompensa de la mujer que desea suerte a los bandidos.

Otra diferencia entre los dos más famosos bandidos eslovacos consiste en que a Vdovčík no lo suelen presentar como capitán de cuadrilla, pues no hay episodios ni sobre su admisión en una cuadrilla ya existente, ni sobre la constitución de una nueva. Aunque en algunas leyendas hay mención de que Vdovčík actuaba con un grupo de montaraces (GO, 92, 72) (*Hojaldres de sebo*, ALE), en la mayoría de los casos comete fechorías a título individual.

Acerca de Vdovčík se cuentan varias leyendas que testifican sobre el carácter delictivo de sus hechos. Vdovčík no elige sus víctimas exclusivamente entre la gente rica o injusta, sino que es capaz de despojar también a un hombre humilde. Por ejemplo, no duda en robar un tabardo a un vigilante del campo, quitarle el sombrero a un jardinero o tirar a un pastor desde un roca (Gašparíková I B 4 bc).

La imagen del bandido, el montaraz valiente que es capaz de plantarse delante del coche de los señores, vigilado por panduros, y gritar: «¡La bolsa o la vida!» (GT, 85, 12) (*Cómo Jánošík robó a su padre*, ALE) se cambia por la del delincuente que procura no correr riesgos a la hora de elegir sus víctimas y las sorprende con una orden como: «¡Jano, dame ese tabardo!» (GO, 93, 71) (*El tabardo robado*, ALE) o «¡Janr, trae acá el sombrero!» (GT, 197, 10) (*El sombrero de Vdovčík*, ALE).

Del mismo modo que Vdovčík no se anda con muchos escrúpulos morales sobre la condición económica y social de aquellos a quienes hacía blanco de sus asaltos, también sus ideas

sobre el destino de lo robado son diferentes: al bandido no le interesa establecer la igualdad y repartir lo robado entre los humildes, sino que reconoce sin ambages que anda necesitado de fondos, de modo que con el bandidaje lo único que pretende arreglar son sus propias penurias materiales:

- *A Dovec le dio pena (el maestro de Jelšava) y le devolvió el florín diciendo que también le habría devuelto el otro, si no fuera porque lo necesitaba.*

(GO, 91, 69) (*El florín devuelto*, ALE).

Por otro lado, el hecho de ser capaz de devolver el dinero robado y de imaginarse a sí mismo en el lugar del perjudicado, lo hace más humano.

En otras ocasiones Vdovčík elige sus víctimas entre la gente rica, pero no se trata de castigar, como hacía Jánošík, a un señor feudal cruel con sus siervos. Por ejemplo, no hay mención de que el propietario de la fábrica de papel, el señor Martini, fuera poco solidario con la gente humilde. Por eso, el asalto que hace Vdovčík a su propiedad no tiene dimensión heroica, como la tuvo el asalto de Jánošík a los señores durante el banquete. Más que la audacia del bandolero, sus hechos dan fe sobre su desvergüenza e ingenio.

En resumidas cuentas, el oficio de bandido, tal como era interpretado en los tiempos de Jánošík, es decir, estrictamente de acuerdo con el lema de “quitar a los ricos para dar a los pobres”, no se había perdido del todo, pero se entendía y practicaba de una manera un tanto particular, como podemos inferirlo del ejemplo siguiente:

- *Los bandidos visitaban las majadas, robaban las ovejas, y de eso vivían. A los señores robaban más que a otras personas; si alguien era pobre le socorrían, pero si alguien les hacía daño, aunque fuera pobre, le robaban.*

(GT, 197, 9) (*La recompensa por capturar a Vdovčík*, ALE).

2. Captura y ejecución

En las baladas, la temática de la persecución, encarcelamiento y ejecución de Vdovčík se inspira directamente en el ciclo de Jánošík de la horca, sin que existan notables diferencias entre los dos héroes. La sucesión de situaciones se repite en el mismo orden, cambia sólo el nombre del héroe: se relata la captura del bandido por una traición, siguen los motivos apostroficos de las preguntas sobre el paradero del cinturón, la vieja, etc., el bandido antes de ser ejecutado baila alrededor del poste y finalmente se entrega al verdugo. Si lo comparamos con las baladas, las leyendas describen esta fase vital con más diferencias, pues las circunstancias de la captura de los dos héroes se distinguen en los detalles.

A la etapa de la persecución infructuosa de Vdovčík se refiere, por ejemplo, la leyenda que asegura que por la cabeza del bandido se ofreció una recompensa de *cien táleros de oro* (GT, 197, 9) (*La recompensa por capturar a Vdovčík*, ALE). Pero capturarlo no fue tarea fácil. Vdovčík era muy hábil, se dice que huía de tal manera que iba saltando de un árbol a otro. Por fin, Vdovčík fue capturado en una majada en el monte, pero logró huir engañando a los gendarmes, cuando le conducían encadenado a la ciudad para juzgarlo. Para ello no utiliza la magia, sino el ingenio. Cuando en la huida le disparan los gendarmes, no logran alcanzarlo, no porque estuviera protegido por poderes mágicos, sino porque las balas rebotaban en su ancho cinturón claveteado. A Vdovčík ya no se le atribuye el don de la invulnerabilidad, típico de algunos bandidos carpatos (Jánošík, Orlovský).

A Vdovčík lo capturan finalmente a causa de una mujer. Según las baladas, Vdovčík fue cogido «*en la alcoba de su novia*» o «*en la alcoba de Sabína*». Pero no lo traiciona la novia, sino una vecina, que se percató de su cinturón, olvidado sobre la mesa, y avisó a los del pueblo (Gašparíková I C 1 c). En este detalle coinciden tanto las baladas como las leyendas:

- *Boť by Doučok bojovať,
keby sa boť varovať,
keby si boť svoj opasok i
na stole nenehať.*

- *Doučok seguiría combatiendo
si hubiera tenido cuidado,
si no se hubiera dejado,
su cinturón en la mesa.*

*A tá stará baba,
tá ho objavila,
že ona ten opasek
na stole videla.*
(H-P, 650 a).

*Una vieja mujer,
se percató de todo,
ella ese cinturón
vio sobre la mesa.*

- *Una vez las mujeres fueron a comprar a la ciudad, a Dobšiná. Pues todavía no había trenes y a Dobšiná se tenía que llegar andando. Por la mañana podían salir juntas hasta seis mujeres. Una vecina entró al amanecer en esa casa, donde estaba Dovčík. El ama, es decir, la novia de Dovčík, se había ido al establo a ordeñar una vaca. La vecina entró en la habitación, echó un vistazo y vio un cinturón muy llamativo sobre la mesa. Enseguida salió. [...]*

Pero esa mujer enseguida volvió a su casa y dijo a los hombres que había visto un cinturón muy llamativo, y que posiblemente era el de Dovčík. Y ellos fueron a avisar al alcalde, se reunieron unos cuantos hombres fornidos y se dirigieron hacia allí.

(GO, 93) (*El cinturón delata a Dovčík*, ALE).

La diferencia en comparación con las leyendas sobre Jánošík consiste en que con Vdovčík no se relaciona el motivo de los guisantes vertidos. La escena de la captura se traslada de la taberna a la casa de su novia, los adversarios del bandido no son los panderos bien armados, sino unos hombres forzudos del pueblo. Vdovčík apenas tiene ocasión de defenderse, le vienen a detener de manera completamente inesperada y prefiere entregarse sin oponer resistencia. Es interesante que la captura no es obra de las fuerzas de orden (de gendarmes o “señores”), aunque aquellos propiciaran la captura con la promesa de una recompensa, sino que colaboran en ella juntamente los miembros de la sociedad aldeana (Gašparíková I C 3 b).

La horca, en las canciones y las baladas tratada de modo similar al de Jánošík, tiene en las leyendas sobre Vdovčík reservado un espacio más modesto. Las leyendas sólo cuentan que fue ahorcado, sin aportar más detalles.

3. El legado del bandido

Las narraciones sobre los tesoros de Jánošík se caracterizaban por el hecho de contener muchos elementos maravillosos, de modo se aproximaban a los géneros de las leyendas demonológicas. A diferencia de Jánošík, con Vdovčík se relacionan menos noticias de tesoros.

Vdovčík dejó tras sí los tesoros menos tentadores y menos inaccesibles, que no están escondidos en cuevas, ni vigilados por guardianes sobrenaturales y para obtenerlos no hay que someterse a ninguna difícil prueba. Según narran las leyendas, dejó dinero para su madre o para su

hermana escondido en sus abarcas, pero ellas no lo cogieron, porque el ahorcado les daba miedo (Gašparíková I C 4 a).

Entre el legado del bandido también se menciona “el pozo de Vdovčík” (Vdovčíkova studnička). Según las leyendas, lo cavó con sus propias manos (Gašparíková I D 2 e).

4.1.2.2.4. El estilo de las leyendas sobre Vdovčík

Como ya hemos advertido antes, el retrato de Jánošík como héroe popular está formado de unos fragmentos episódicos, reunidos en un conjunto a modo de mosaico. Esta observación es válida también para otros bandidos, en especial Vdovčík, y en menor medida Karolicek. Desde luego, el contenido y la extensión del mosaico es diferente en cada bandido. Mientras que la biografía de Jánošík es rica en detalles, la vida de los bandidos más tardíos está captada de manera más resumida. La extensión y el estilo de los episodios, al igual que en el caso de Jánošík, oscila entre noticias breves y relatos más desarrollados. Muchas leyendas sobre Vdovčík se caracterizan por la abundancia de diálogos.

4.1.2.3. KAROLICEK EN LAS LEYENDAS POPULARES

4.1.2.3.1. El carácter, la temática, los personajes y el estilo de las leyendas sobre Karolicek

De entre los tres bandidos eslovacos más emblemáticos, Karolicek es la figura que cuenta con menos material folclórico, si bien, a diferencia de muchos otros bandidos eslovacos menos conocidos, aún se puede reconstruir sobre él una biografía continua, aunque no abarque por completo todas las etapas de su existencia. Las leyendas narran sobre su infancia, sobre su decisión de hacerse bandido y sobre sus fechorías. Por el contrario no hay materiales sobre el fin del bandido, porque Karol Parošský (Karolicek) no acabó de la manera acostumbrada, es decir, en el patíbulo, sino que murió de viejo.

En comparación con el estrato más antiguo de las narraciones sobre bandidos, el carácter de las leyendas cambia en el sentido de que en ellas prevalece una concepción realista. A Karolicek, por tanto, ya no se le atribuyen muchos elementos hiperbólicos, comunes a Jánošík y Vdovčík. Karolicek hecha mano de la picardía y su comportamiento parece ser muchas veces poco honrado. Más que como bandido, en su entorno fue conocido como ladrón que robaba para su propio beneficio. El bandido ya no es interpretado como el vengador de las injusticias y el defensor de los pobres, sino que, conforme pasa el tiempo, su figura va perdiendo la aureola heroica. A pesar de ello, hay que subrayar el hecho de que las leyendas siguen transmitiendo una imagen en general positiva del bandido. Al igual que Jánošík y Vdovčík, Karolicek también es un héroe que no utiliza la violencia física. Como máximo comete robos, pero no llega a crímenes más graves. En el repertorio de sus hechos, sin embargo, faltan los premios y los castigos.

En las leyendas de Karolicek se aprecian algunos motivos nuevos y originales. Por ejemplo, su vocación por el bandolerismo está explicada de una manera completamente nueva. A Karolicek simplemente le gustaba esa vida. Se sintió atraído por el oficio, porque en su infancia tuvo una experiencia muy positiva con los bandidos. Cuando tenía doce años estuvo doce días retenido por una cuadrilla, y cuando lo soltaron, se dio cuenta de que estaba muy contento con ellos, porque los bandoleros disponían de abundancia de comida (Gašparíková I B 1 b):

- Y esos bandidos, cuando vieron al muchacho—entonces tenía doce años—lo cogieron, y para que no les denunciara, porque entonces se perseguía a los bandidos, lo retuvieron. Estuvo doce días

con esos bandidos. En su casa, sus padres se preocupaban por él. Y cuando los bandidos cambiaron de lugar, dejaron a Karolicek en libertad.

Y él llegó a casa y le preguntaron dónde había estado y qué había hecho. Y él les contó lo que le había ocurrido. Y que en su vida había estado tan bien como con esos bandidos, porque en su refugio le daban de todo, carne y muchas otras cosas.

De este modo probó el pan bandolero y en su casa dijo que de veras quería ser bandido.

(GO, 105, 89) (*Cómo Karolicek se hizo bandido*, ALE).

A diferencia de los dos grandes bandidos anteriores, éste ya no tuvo que vivir refugiado en las montañas, sino que vivió en su casa en la aldea. Tampoco hay mención de que actuara en cuadrilla o dejara tesoros. La figura de Karolicek no ha inspirado ni canciones ni las baladas populares.

4.1.2.4. OTROS BANDIDOS

Además de las leyendas sobre las tres ya comentadas figuras más emblemáticas del bandolerismo en Eslovaquia, en el repertorio de las leyendas eslovacas encontramos narraciones sobre bandoleros menos conocidos, o sobre bandoleros anónimos. Las leyendas particulares no forman, en estos casos, un ciclo biográfico, sino que dan sólo noticias sueltas sobre tal o cual bandido. A partir de las narraciones populares son conocidos Ilčík, Helek, Orlovský, Šimko, Haladina y otros. La mayoría de ellos aparecen sólo en las leyendas, sin que cuenten con tradición en canciones, aunque hay también excepciones. Por ejemplo, Ilčík es también héroe de la canción semi-popular *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (mediados del siglo XVIII) y es mencionado también en la balada popular *En la colina de Cveňglovo* (ACE). Martin Šimko, por su lado, es héroe de una canción noticiera sobre su captura (*Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE).

De entre los bandidos de otros pueblos, tienen tradición en Eslovaquia los húngaros Šándor Róža (Rózsa Sándor) y Pišta Šiša (Sisa Pista), el bandido ucraniano Oleksa Dovbuš, los bandidos moravos Adam, Ilčík y Žilka y el bandido italiano Rinaldo Rinaldini.

El amplio repertorio de leyendas demuestra que muchos motivos no están ligados sólo a los héroes eslovacos más conocidos, sino que se atribuyen también a nombres menos sonoros. Por ejemplo, el motivo internacional de la tabernera robada (AaTh 1525 Q*), conocido también por las canciones, no está relacionado sólo con Jánošík y Vdovčík, sino que también con otros bandidos con y sin nombre conocido. Recordemos que en la tradición baládica, el protagonista lleva los nombres de Rojko, Rojčík o Rolek. Otro motivo común a varios bandidos es el de engañar a los panduros vistiéndose con ropa de mujer o dándoles la espalda, para que no lo reconocieran. De esta manera tan divertida logra escaparse de sus perseguidores no sólo Jánošík, sino también el bandido Helek (GO, 97, 80) (*Helek engañó a los panduros*, ALE) (Gašparíková I C 2 b).

A diferentes bandidos pueden ser comunes también unas cuantas cualidades que les hacen sobresalir por entre el común de las gentes. Por ejemplo, la invulnerabilidad no se atribuye sólo a Jánošík, sino también a Ilčík, del que dicen las leyendas que “*las balas no lo tocan*”. De varios bandidos carpáticos se cuenta que atrapaban las balas y las postas con el sombrero o con la mano. De ejemplo nos puede servir, otra vez, el bandido Ilčík (Gašparíková I A I d*):

- Otras veces le disparaban los guardabosques y los gendarmes, pero él se quitaba el sombrero y con él cazaba las postas y las balas.

(GO, 98, 82) (*Un duendecillo en la clava*, ALE).

Ilčík es conocido también por el hecho de poseer un objeto extraordinario, en su caso una clava mágica. Las leyendas cuentan de él que *“llevaba un duendecillo en la clava”*.

En Vysoká nad Kysucou se dice del bandido Orlovský, oriundo de Polonia, que poseía una hierbita con la que podía abrir rejas y cerraduras, y de este modo salvó a sus amigos de la prisión. El motivo de la hierba mágica que abre las puertas es internacionalmente conocido (MI, D 1557. 2) (Gašparíková I A 2 d).

Dado que las leyendas sobre bandidos a menudo se inspiran en el repertorio de temas y motivos internacionalmente difundidos, o en fuentes literarias comunes, podemos encontrarnos con llamativas coincidencias en las biografías de varios bandidos carpáticos. Es el caso de Jánošík y del bandido moravo-silesiano Ondráš de Janovice, el cual, por cierto, no tiene tradición en el folclore eslovaco. En sus vidas encontramos varios momentos comunes: el nacimiento de ambos está acompañado de fenómenos naturales extraordinarios, los dos son muy fuertes desde su nacimiento, los dos son estudiantes frustrados, los dos poseen objetos con poderes sobrenaturales.

Una vez más, tenemos que recordar que no en todas las leyendas los bandidos son percibidos como héroes positivos. Algunas narraciones, muy poco difundidas, por cierto, en territorio eslovaco, dan testimonio sobre el carácter delictivo del bandolerismo. Según estas leyendas, por ejemplo, llegamos a saber que la convivencia entre bandidos y pastores no fue siempre tan idílica como no hacen creer de las canciones líricas pastoriles. La escena del banquete en la majada recogida en una narración procedente de Polhora *Montaraces en la majada (Hôrni chlapci na salaši*, GO, 105) (ALE) nos hace ver que los bandidos a veces maltrataban a los pastores. Si los pastores se atrevían a llevarles la contraria, les esperaba un inmediato castigo. Los motivos de violencia contra los pastores aparecen también en algunas canciones líricas:

- Kotál je hotový,
čečinou umytý,
pamätaj si, bača,
žebys' neboť bitý!
(H-P, 173, 89).

- El caldero está preparado,
limpiado con pinaza,
¡esfuérzate!, rabadán,
o te ganarás una paliza.

Una postura negativa hacia el bandolerismo también la expresan las leyendas que hablan de las pocas ganas de practicar el este “oficio” que sentían algunos de sus protagonistas. Por ejemplo, el fuerte Ďurman tiene todas las cualidades para llegar a ser un buen bandido. Tiene una fuerza ejemplar y, al igual que Garaj en las leyendas del ciclo de Jánošík, o también el propio Jánošík, levanta con una mano una lanza de carro con la que no pueden tres hombres juntos, pero no muestra ningún interés por unirse a los montaraces. Una situación parecida, la renuencia a ir a robar, la encontramos en la canción noticiera sobre Matúš Budáč. A Budáč le tienen que insistir los amigos para que les acompañe en cometer un robo, lo que da testimonio sobre que en esa época (siglo XIX) el bandolerismo ya no gozaba de mucha popularidad. De esto también nos percatamos de las leyendas sobre los bandidos que se rehabilitan y luego llevan una vida honrada: por ejemplo, el bandido Haladina, después de salir de la cárcel, andaba por los pueblos arreglando calzado y decía a la gente que el bandolerismo era una actividad muy peligrosa.

4.1.3. LA TEMÁTICA DE BANDIDOS EN GÉNEROS LITERARIOS DE LA PROSA Y EL DRAMA (siglos XVIII–XIX)

Desde finales del siglo XVIII, pero sobre todo a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la temática de bandidos se hizo frecuente no sólo en la tradición oral, sino también en diversos géneros literarios. Aunque en nuestro trabajo nos centramos sobre las tradiciones de bandidos difundidas oralmente, dedicaremos un poco de espacio también a la literatura escrita, porque la imagen del bandido que se creó y se difundió en la conciencia popular general en esta época, se formó gracias a la simbiosis de las tradiciones orales y las literarias⁷¹.

El primer puesto de la introducción de la temática jánošikoviana en la prosa eslovaca lo ocupa la obra anónima titulada *Un excelente sermón de un predicador en los tiempos del capitán de bandidos Jánošík* (*Znamenitá kázeň jednoho kazatele za dnů hlavného zbojníka Jánošíka*), publicada en la *Revista antigua del arte literario* (*Staré noviny literárního umění*) en el año 1785⁷². Aunque la temática de bandidos aparece en la literatura eslovaca ya en esta época (los años ochenta del siglo XVIII), por entonces aún no había despertado un interés especial entre los literatos. El verdadero interés de la literatura eslovaca por esta temática se puede notar tan sólo en la segunda mitad del siglo XIX, siendo la más inspirativa precisamente la temática basada en la vida y los hechos de Jánošík.

En el despertar del interés por dicha temática tuvo mucho que ver el trabajo de los folcloristas eslovacos y checos de finales del siglo XIX. Una labor importante en la recogida del folclore sobre Jánošík la llevaron a cabo figuras como Pavol Dobšinský⁷³ o Gašpar Féjerpataky-Belopotocký. La tradición jánošikoviana también encontró lugar en el reportaje del checo Rudolf Pokorný *Andanzas por Eslovaquia I, II* (*Z potulek po Slovensku I., II.*, Praha, 1883, 1885). Los resultados del trabajo de los folcloristas se fueron difundiendo entre un público más amplio e influyeron sobre la manera en la que la temática relacionada con Jánošík fue tratada en la literatura artística y la literatura de masas, contribuyendo, al mismo tiempo, en la creación del mito sobre el bandido. Por ejemplo, la biografía de Jánošík que publicó Gašpar Fejerpataky-Belopotocký describe una serie de motivos que aparecieron, más tarde, en el esquema narrativo básico de las novelas folletinescas, como pueden ser su etapa como seminarista, el robo a su propio

⁷¹ Como constata Gabriela Kiliánová (2000, 283) «*La simbiosis de las tradiciones orales con la literatura fue patente en Eslovaquia sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX.*» (*Symbióza ústnych tradícií s literatúrou bola na Slovensku najvýraznejšia najmä v druhej polovici XIX. storočia a v prvej polovici XX. storočia.*).

⁷² Este texto de intención moralizadora, a pesar de su primacía, no influyó demasiado sobre la manera en la que se reflejó la temática de bandidos en la literatura eslovaca. Se describe en él la aventura de un excelente predicador, quien en su camino a través de los Tatras encontró un grupo de bandidos y les ofreció un sermón. El predicador, a pesar de que pronunció palabras que no fueron especialmente gratas para los bandidos, salió del encuentro sin ningún daño. Los bandidos le escucharon con paciencia y devoción, porque «*es cierto que no hay oyentes más devotos que los pecadores, cuando oyen la verdad*» (*není zajiště náboženštějších poslucháčů, jako jsou velicí hříšníci, když se jich pravda dotýká*). Desde el punto de vista de las relaciones mutuas entre la literatura oral y la culta es interesante el motivo principal del encuentro de los bandidos con los estudiantes, presente también en las leyendas populares, aunque no podemos saber en dónde había surgido este motivo originalmente.

⁷³ Pavol Dobšinský resumió la biografía de Jánošík a base de materiales recogidos por Janko Kráľ, y añadiendo a ella más informaciones. Por ejemplo, recogió nombres de los componentes de la cuadrilla de Jánošík y describió una serie de motivos propios al esquema general de la leyenda sobre Jánošík. Anotó también frases típicas de la tradición oral, que se referían a los bandidos.

padre, el motivo del disfrazarse de señor, el encuentro con los estudiantes y la prédica, la captura con la ayuda de la vieja, el motivo de la horca y de los tesoros ocultos.

4.1.3.1. LA PROSA FOLLETINESCA

A diferencia de la poesía del siglo XIX, en la que la temática de bandidos está frecuentemente elaborada a un alto nivel artístico (Samo Chalupka, Janko Kráľ, Michal Miloslav Hodža, Viliam Paulíny-Tóth, Karol Modráni, Ján Botto), en la prosa y el drama dicha temática suele quedar relegada a los géneros menos elevados. Nos referimos al tipo de literatura que según la terminología eslovaca se denomina “literatura semipopular” (“poloľudová literatúra”) o “literatura de deshecho” (“braková literatúra”) (Peter Liba), “literatura de masas populares” (“masová populárna literatúra”) (Leščák, Sirovátka), o también “literatura vulgar” (“populárna literatúra”), o “tercera literatura” (“tretia literatúra”), porque es una tercera especie de literatura junto con la oral popular (folclórica) y la artística.

La literatura folletinesca se diferencia de la artística por su enfoque hacia un lector poco exigente y también por los métodos creativos que utiliza, entre los que resalta su falta de originalidad y su intencionado abuso de los tópicos. En la categoría de la literatura folletinesca se cuentan las novelas sobre bandidos que buscaban, en primer lugar, el éxito inmediato entre los lectores (por ejemplo, las de Beblavý, Skačanský, Maršall), y que, al estar frecuentemente publicadas por entregas, pretendían llegar a un público lo más amplio posible.

En la categoría de este tipo de literatura, un lugar importante lo ocupa el artículo titulado *Sobre Jánošík* (*O Jánošíkovi*), con el subtítulo *Conversación de unos compinches con unos pastores junto a la choza* (*Rozhovor kompánov s ovčiarmi pri kolibe*), publicado en el primer número de la revista político-social *Jánošík*, que salió entre los años 1862-1863 y estaba dedicada al lector popular. Joanna Goszczyńska (2003: 135-140) en su trabajo arroja luz sobre una serie de ideas de dudosa validez que se habían ido repitiendo una y otra vez en cuanto a la valoración de este texto. En primer lugar, nos saca de dudas en cuanto al autor del texto: aunque como editor está mencionado en la primera página de la revista Ján Nepomuk Bobula, el autor y editor verdadero es Viliam Paulíny-Tóth (1826-1877). En segundo lugar, constata que no se trata de una obra de teatro, como ha sido clasificada tradicionalmente, sino de prosa dialogada (el subtítulo sugiere que el texto está presentado en forma del diálogo, sin embargo, no se trata de literatura dramática). Y lo que es lo más importante, advierte sobre el hecho de que este artículo desempeñó un papel ciertamente importante en la formación del mito sobre Jánošík. La versión de la vida de Jánošík que plantea pasó más tarde a las obras de la literatura de masas, cuyo estallido se sitúa a partir del año 1860. A través de estas obras de este jaez tal biografía se divulgó entre amplios sectores del público lector, que lo tomó como la versión verdadera.

La biografía del bandido en el artículo *Sobre Jánošík* es la siguiente: Jánošík procedía de la familia de campesinos acomodados y sus padres le enviaron a estudiar para cura. Estudió en Trenčín, pero tuvo que volver a su aldea natal, porque su madre se puso enferma. Sin tener-



Artículo *Sobre Jánošík*, publicado en el año 1862.

lo en cuenta, el señor llamó a Jánošík y a su padre a la corvea. El padre de Jánošík se negó, porque su mujer le necesitaba en casa. Pero el señor no tuvo miramientos y le castigó a recibir cien azotes. El padre no pudo soportar esta paliza y la madre de Jánošík también pasó a mejor vida. Después de lo sucedido, Jánošík huyó al monte para vengarse de los señores.

Es evidente que la mayoría de los motivos del artículo *Sobre Jánošík* está presente también en las leyendas populares, sin embargo, no podemos saber dónde se encontraban originariamente. Joanna Goszczyńska explica que las relaciones entre las leyendas populares y el artículo *Sobre Jánošík* son parecidas a las relaciones entre las baladas populares y las canciones semipopulares publicadas por Bohuslav Tablic: el texto de Viliam Pauliny-Tóth, por un lado, se basa en las narraciones orales, pero al mismo tiempo enriquece el tema con elementos nuevos, y éstos vuelven seguidamente al folclore, es decir, que se da un fenómeno de flujo y reflujo. Las relaciones del folclore y la literatura son, por tanto, mutuamente enriquecedoras.

Por entre las obras en prosa que podemos considerar dentro de la categoría de literatura folletinesca hay que mencionar las novelas de Pavol Beblavý y de Gustáv Maršall-Petrovský.

La novela *Jánošík (Jánošík)* con el subtítulo *Leyenda sobre un héroe y benefactor del pueblo del siglo XVII (Povešť o hrdinovi a dobrodincovi l'udu zo 17. storočia)* de Pavol Beblavý (1847-1910) se publicó por entregas en la revista *Slovenské pohľady* en el año 1889. Andrej Melicherčík (1963: 144) se escandaliza de esta obra, considerándola el modelo que «canonizó en la prosa eslovaca muchos de los tópicos falsos» (*kanonizoval v slovenskej próze mnohé z falošných predstáv*) reunidos alrededor de la figura de Jánošík en la segunda mitad del siglo XIX. Joanna Goszczyńska (203: 152-156), por su lado, no es demasiado crítica con la obra, sino que muchas de sus “imperfecciones” las entiende como resultado de una estrategia premeditada del autor. Por ejemplo, las imprecisiones en los hechos históricos (la mayor parte de la vida de Jánošík la sitúa unos cuantos decenios antes, en la época de la sublevación de Imre Thököly) las justifica asegurando que la novela no aspiraba a considerarse histórica, sino *pseudohistórica*, es decir, que la historia formaba sólo un fondo para desarrollar en primer plano las tramas de la aventura.

En líneas generales, el argumento de la obra es el siguiente: Jánošík, hijo de un campesino, estudia, por deseo de sus padres, para ser cura en el seminario de los jesuitas de Trnava. Se viven tiempos muy agitados: estalla la sublevación de Imre Thököly y Jánošík se enreda, por culpa de sus amigos, en ciertos asuntos que le llevan a la cárcel y a ser condenado a muerte. Sus amigos se ofrecen a ayudarlo a escapar, pero él rechaza la propuesta. Pero finalmente logra huir por su cuenta, aunque con esto termina su carrera eclesiástica. Tras liberarse, Jánošík se dirige a Terchová, pero por el camino cae en manos de los soldados imperiales, que lo llevan a Prešov. Allí sirve a las órdenes del general Antonio Caraffa. Del servicio militar le redime su padre mediante el pago de una suma. Sigue la escena del castigo del padre, que conduce a Jánošík a hacerse bandido. Su decisión está llena de vacilaciones. Jánošík se convierte en bandido más por infortunada coincidencia de circunstancias que de su propio convencimiento. Como capitán de bandidos se propone vengar a los oprimidos y se rige por la norma de no verter sangre humana. En sus actos de bandido demuestra su fuerza, valor, astucia y generosidad hacia los pobres. En el recorrido de su vida no faltan, por ejemplo, el episodio sobre el encuentro con los estudiantes, a los que da ricos regalos, el sermón para los bandidos, o el truco de disfrazarse. Gracias a sus estudios, Jánošík sabe moverse en los círculos nobiliarios y merced a su apostura es admirado por las mujeres. Se encuentra con varias, pero más bien huye de asuntos pasionales. Conoce perso-

nalmente a la hija del conde que mandó al otro mundo a sus padres, a Alojzia, cuya generosidad de carácter hace que el bandido no tome venganza. Jánošík por fin cae por culpa de una traición, cuya autora es la madre de otra admiradora de Jánošík llamada Marka. En su captura, Jánošík se rinde sin resistencia alguna, en lo que, según Joanna Goszczyńska (2003: 154) se nota la influencia del modelo de Friedrich Schiller, y se convierte en un tópico de todas las obras de la literatura de masas dedicadas al tema.

Como queda claro, Pavol Beblavý intentó crear una novela que fuera sobre todo atractiva para un amplio sector del público. En el retrato de su protagonista y en la manera de transmitir sus destinos se basó en unas fuentes muy determinadas, como son la literatura oral popular, las novelas y los dramas románticos europeos, la leyenda de Jánošík canonizada por el mencionado artículo *Sobre Jánošík* de Viliam Paulíny-Tóth, y también los hechos históricos. Estos elementos están combinados de tal manera, que captan el interés del lector desde el primer momento. A esto contribuye también el truculento argumento lleno de peripecias impresionantes, hábilmente enriquecido con elementos procedentes de la tradición o de la propia fantasía del autor.

Con todo esto hay que recordar que la obra de Beblavý no es sólo una repetición del esquema establecido por la literatura oral popular y una imitación de los motivos y modelos literarios románticos, sino también la adaptación de la leyenda popular de acuerdo con la ideología nacional del siglo XIX. En la obra de Beblavý, Jánošík aparece como partidario del emperador, porque los ideólogos eslovacos de esta época, después de haber perdido la esperanza de colaborar con los magiares, buscaban el apoyo de la corte de Viena en su defensa contra las tendencias magiarizantes. Jánošík, pues, entra en el ejército imperial y lucha contra la sublevación de Rákóczi, todo ello para contribuir a la defensa de los intereses del pueblo eslovaco, lo que no era otra cosa que una reflejo del giro de las esperanzas de los eslovacos hacia Austria.

Gustáv Maršall-Petrovský (1862-1916) es el autor de la segunda novela inspirada en la temática de Jánošík en la literatura eslovaca. La extensa novela de dos tomos lleva el título *Jánošík, capitán de los montaraces, su agitada vida y muerte espantosa* (*Jánošík, kapitán horských chlapcov, jeho búrlivý život a desná smrť*). Se publicó en los Estados Unidos en el año 1894, dos años después de que el autor hubiera emigrado. En el ambiente americano, la temática de Jánošík tenía sus precedentes, pues ya antes se habían publicado algunos folletines por entregas.

Andrej Melicherčík (1963: 144) valora esta novela muy negativamente, considerándola “aún peor” que la novela anterior. Joanna Goszczyńska acepta la novela con todos sus defectos, y no pretende valorarla basándose en sus cualidades artísticas, que, por supuesto, no había que esperar que fueran demasiado altas en una obra perteneciente a la literatura de masas, si bien subraya su importancia como un eslabón más en la evolución del mito de Jánošík. Parecidamente a como calificó a la novela anterior de *pseudohistórica*, a esta la llama *pseudoheróica*.

Gustáv Maršall-Petrovský aplicó una estrategia creadora parecida a la del autor de la primera novela eslovaca sobre Jánošík. Su prioridad no era tanto el valor artístico de su obra, como el éxito entre los lectores. Intentó, por lo tanto, llegar a un público, cuyos gustos se orientaban hacia una literatura de tipo folletinesco. Y ciertamente Gustáv Maršall-Petrovský logró su propósito, porque entre los años 1894 - 1905 su obra alcanzó tres ediciones.

Maršall en su elaboración de la biografía de Jánošík, de modo parecido al de Beblavý, combina elementos procedentes de la literatura oral popular con elementos de la literatura culta y con hechos históricos. Sus principales fuentes literarias son la leyenda de Jánošík según Viliam Paulíny-Tóth, la poesía romántica eslovaca y la novela de bandidos europea (sobre todo la obra de Vulpius *Rinaldo Rinaldini*).

En comparación con la obra de Beblavý, el autor utilizó aún más la fantasía y los recursos sentimentalistas. La ambientación temporal es más exacta que en el caso de Pavol Beblavý (la mayor parte de los acontecimientos se desenvuelven durante la sublevación de Rákóczi), pero en general, tiene muy poca importancia en la estructura de la novela. Además, Maršall también introduce en su obra algunos sucesos históricos que son sólo de su propia invención (por ejemplo, el destronamiento de Francisco II). Maršall se inventa también la figura de Medveď/Sokol/Lonovský (literalmente Oso/Halcón), el tutor de Jánošík y su protector, quien lo acogió ya en su tierna infancia, después de la trágica muerte de sus padres (la madre no sobrevivió el parto, al padre lo mataron a palos). Medveď proporcionó a Jánošík el hogar, los estudios, y le preparó para el papel de vengador de agravios y luchador por la libertad nacional. La carrera de bandido de Jánošík tiene tan sólo una importancia episódica, estando retratado por Maršall sobre todo como un convencidísimo partidario del emperador, luchador contra los sublevados de Rákóczi. Siempre está en el centro de los acontecimientos importantes, siempre es él la personalidad central: destaca en los combates y en la organización de las fuerzas imperiales. En la novela de Maršall hallamos también peripecias amorosas, lo que era indispensable para lograr el éxito entre los lectores, aunque éstas no ocupan un primer plano. Jánošík se enamora sólo una vez, y en el amor es constante y responsable. Con su amada llega incluso a comprometerse, pero poco tiempo después lo capturan, encarcelan y ejecutan, porque su felicidad provoca la envidia de algunos aliados suyos y, en especial, de la condesa Pálffy, cuyo amor había despreciado.

En la novela de Maršall, la figura de Jánošík está, de modo parecido al de otras obras de la literatura de masas, esculpida de acuerdo con la ideología nacional. Jánošík presenta rasgos del héroe romántico y también lucha por la libertad de su pueblo oprimido. Está interpretado sobre todo como un héroe nacional, quien, ya por su educación, estaba predestinado al sacrificio. En la jerarquía de sus valores están en primer lugar los intereses de su pueblo, aunque aquellos no se mencionen de manera más concreta. Como la lucha por la libertad del pueblo eslovaco se entiende la lucha contra los sublevados de Rákóczi, cuya explicación es transparente: el autor interpreta de esta manera la situación nacional y política de la Eslovaquia de su tiempo y pretende sugerir, aunque de manera poco sutil, que la salvación de los eslovacos estaba en su orientación vienesa.

4.1.3.2. LECTURAS PARA EL PUEBLO

La siguiente categoría de la literatura menor son las así llamadas “lecturas para el entretenimiento del pueblo” (“zábavné čítanie pre ľud”)⁷⁴. La hemos dejado para el último lugar porque este producto literario apareció, en relación con la temática de bandidos, en fechas más tardías (entre finales del siglo XIX y principios del XX), y porque es un producto final, resultado de la combinación de otros tipos de literatura con más tradición: la artística, la de masas, y la popular oral (el folclore).

Los textos de las “lecturas para el pueblo” se editaban como publicaciones baratas, no demasiado extensas, en forma de cuadernillos, o en forma de textos breves, distribuidos en diferentes revistas o almanaques. La condición básica para la elaboración del tema era su accesibilidad a

⁷⁴ Andrej Melicherčík (1963: 146) denomina este tipo de literatura como “las lecturas de entretenimiento y la utilidad para el pueblo llano eslovaco” (“zábavné a užitočné čítanie pre slovenský poľný ľud”), Joanna Goszczyńska (2003: 166) lo denomina como “lecturas populares” (“ľudové čítanie”) alebo o “literatura secundaria” (“sekundárna literatúra”).

un amplio público y la adaptación al gusto de las masas. Si los autores de la literatura folletinesca los hemos considerado de segunda fila, los autores de este tipo de literatura pueden ser clasificados como de tercera fila. Además, estos autores, más que manifestarse como creadores, se contentaban con su papel de editores, y muchas veces no revelaban su nombre, por lo que sólo se conocen sus pseudónimos.

Los protagonistas de tales “lecturas para el pueblo” son, por ejemplo, el bandido Rinaldo Rinaldini, los bandidos húngaros Šándor Róža a Jožko Šobri, y por supuesto, Jánošík. Se conservan concretamente cuatro cuadernillos, relacionados con la figura de Jánošík:

- *Jánošík, el héroe de la libertad. Leyenda de los tiempos pasados. (Jánošík, junák slobody. Povest' zo zašlých časov*, Pittsburg, 1893), firmado con el pseudónimo de Dobrý Slovák (literalmente El Buen Eslovaco). Según Joanna Goszczyńska (2003: 167), sería el pseudónimo de Július Žorna-Horský.

- *Jánošík. El primer cuento sobre Jánošík y otros cuentos (Jánošík. Prvá rozprávka o Jánošíkovi a ešte iné rozprávky*, Ružomberok, 1902), firmado con el pseudónimo de Karol Čebratský.

- *Jánošík. Su vida y su muerte. Según lo que cuenta el pueblo eslovaco, lo escribió Hámor-Csecotka (Jánošík. Jeho život a smrť. Dľa poviedok slovenského ľudu napísal Hámor-Csecotka*).

- *Jánošík. La vida y la muerte del capitán de los bandidos de la Alta Hungría. Según lo que cuenta el pueblo eslovaco, lo escribió Karol Dúbravý (Jánošík. Život a smrť vodcu zbojníkov hornouhorských. Dľa poviedok slovenského ľudu napísal Karol Dúbravý*, Budapest, 1907, 1917).

Joanna Goszczyńska (2003: 166-171), basándose en la comparación de estos textos, llegó a la conclusión de que en muchos aspectos presentan coincidencias. Bajo los pseudónimos de Hámor y Dúbravý ha encontrado al mismo autor—Karol Csecotka. La eslavista polaca percibió también una coincidencia entre los textos de Dobrý Slovák y Čebratský, lo que se explica por el hecho de que ambos autores se basaron en las mismas fuentes de inspiración. Čebratský reconoce en su texto el nombre del autor en el que principalmente ha basado su versión: se trata de Alojs Jirásek, escritor checo que había elaborado la leyenda sobre Jánošík unos años atrás. Dobrý Slovák, por su parte, basó su texto, y tampoco mantiene el secreto sobre ello, en el libro de Pokorný *Andanzas por Eslovaquia (Z potulek po Slovensku)* y en la novela de Beblavý, que se había publicado en forma de folletín en *Slovenské pohľady*. En ambos casos el trabajo del autor más que en crear una obra nueva consiste en resumir informaciones ya conocidas. En todos estos casos notamos una gran influencia de la versión de la vida de Jánošík, elaborada por Pauliny-Bobula.

Es cierto, que los autores de tales textos no aportaron nada nuevo a la temática sobre Jánošík, pero hay que recordar que el valor de sus obras no consiste en la originalidad. La importancia de estas obritas hay que verla en la fijación y difusión de los esquemas narrativos relacionados con Jánošík (Goszczyńska, 2003: 166).

4.1.3.3. ELABORACIONES DRAMÁTICAS DE LA TEMÁTICA DE BANDIDOS

La primera obra dramática relacionada con la temática del bandolerismo la escribió en el año 1823 Štefan Petruš: *El drama histórico compuesto en forma de una Comedia en cinco actos, llamada Rajnoha, capitán de bandidos o los Comienzos de las trapacerías de Čierny Hron (Histo-*

rická činohra na Spôsob Komédie složená v piatich dejstvách, nazvaná Rajnoha, zbojnícky hajtman aneb Začátkové černohtončánských handlov). Se trata de una obra extraordinaria en el contexto de la literatura eslovaca, porque es, según Michal Babiak (Petruš, 1998: 213), «*el primer drama eslovaco actual*». A pesar de tal circunstancia, obra y autor permanecieron en el olvido durante mucho tiempo. *Rajnoha* llegó a la escena tan sólo en los años 60 del siglo XX (gracias a Juraj Váh), en una versión recortada y modificada. En forma de libro fue publicada en el año 1998, con ocasión del 175 aniversario de su creación.

Aunque Štefan Petruš como autor generalmente construía sus obras sobre una base ideológica racionalista, desde el punto de vista artístico, su drama *Rajnoha* parte de premisas artísticas prerrománticas. El capitán de bandidos tiene rasgos del héroe romántico: es noble, espiritualmente elevado, lucha por los derechos del pueblo y por los ideales de la libertad. No se trata del bandido criminal y ladrón, sino del bandido, cuyas metas son la lucha por el bien y la consecución de un mundo mejor. El prototipo de tal protagonista heroico más tarde se transformaría, en su forma culminante literaria, artística y mítica, en la figura de Jánošík. La obra de Petruš desempeñó un papel importante en el proceso de tipificación del bandido como héroe romántico.

En el año 1877 Andrej Trúchly-Sytniansky en la revista *Orol* publicó un artículo titulado *Hrajnoha en Veper. Cuadro histórico-romántico del siglo pasado. Escrito por A. E. Timko (Hrajnoha na Vepe. Historicko-romantický obraz z predošlého storočia. Podáva A. E. Timko)*, que es paráfrasis y en buena medida plagio de la obra de Štefan Petruš.

Como personaje principal, Jánošík sale por primera vez en la obra de Eduard M. Škultéty titulada *Jánošík, drama en tres actos (Jánošík, činohra v trech jednáních)*, escrita en los años 40 del siglo XIX. Su contenido es, en líneas generales, el siguiente: Jánošík con Adamčík, Surovčík y Garazd sirven en el ejército imperial y en un momento dado deciden formar una cuadrilla de bandidos. Su motivación es noble: quieren vengar las injusticias que se cometen contra el pueblo. Jánošík, de acuerdo con la tradición, roba a los ricos y regala lo robado a los pobres. Un papel importante en la obra tiene también la intriga amorosa. El bandido es entregado a los esbirros por su propio hermano Matej, quien está enamorado de la novia de Jánošík, Boriška. El motivo de un hermano malvado y traidor, que perjudica gravemente al bandido, podría estar inspirado en *Los bandidos (Die Räuber, 1781)* de Friedrich Schiller (1759-1805). Jánošík es vencido en un desigual combate, pero, según sus propias palabras, sus compañeros continuarán su obra.

Otro miembro del grupo de Ľudovít Štúr, Samuel Ormis-Zdychavský (1824 - 1875), recurrió a la figura del bandido en su obra teatral titulada *Jánošík* (el manuscrito data de 1847, pero fue publicado tan sólo en el 1919). En comparación con las elaboraciones teatrales anteriores, la obra de Ormis se caracteriza por haberse inspirado directamente en la tradición oral popular. En lo referente a la juventud de Jánošík, recoge el episodio de cómo el bandido roba primero a su propio padre, y la obra finaliza con la escena del encuentro de los bandidos con los estudiantes, durante la cual suena un sermón de uno de los seminaristas, quien dice a los bandidos que andan por un camino errado y que deberían arrepentirse de sus actos. En la obra de Ormis se combinan elementos folclóricos con motivos de procedencia literaria. Según Andrej Melicherčík (1963: 150), «*La obra de Ormis representa en suma todo lo que hasta entonces se acumuló en la literatura eslovaca en relación con la temática de bandidos y de Jánošík concretamente*» (*Ormisova hra predstavuje v kocke všetko, čo sa do tých čias v slovenskej literatúre vo vzťahu k zbojníckej a jánošíkovskej tematike nahromadilo*).

Jonáš Záborský (1812-1876) es autor de la obra titulada *La cena de Jánošík, Drama en cuatro actos con fondo histórico (Jánošíkova večera, Činohra v štyroch dejstvách s úzadím historickým)*. El texto fue publicado en el año 1867 como compendio de la revista *Sokol*, y en ese mismo año lo interpretó en Liptovský Trnovec una compañía teatral de aficionados. Esta obra de Záborský, no demasiado larga, se centra en un episodio conocido por la tradición oral popular, en el que Jánošík y sus compañeros, vestidos de señores, visitan a un terrateniente en su palacio para castigarlo por las injusticias que comete contra sus súbditos. Además de las cualidades y los atributos tradicionales del héroe, a Jánošík se le reconoce también otro rasgo de carácter que hasta entonces no había aparecido en la literatura culta: la astucia. Ésta se hace patente, por un lado, en un episodio sobre el robo de un rebaño de bueyes, narrado por el alcalde (episodio conocido por la tradición popular), y por otro, en la idea del bandido de anunciar su visita a los señores, y acudir a ella con ayuda del engaño. La apariencia de Jánošík y su cuadrilla también está en concordancia con la imaginación popular: camisas verdes, pantalones blancos, sombreros, anchos cinturones, pistolas, “valašky”, etc. Los bandidos bailan a son de la música de las gaitas, cantan canciones y beben vino, de igual modo a como suele estar representada esta escena en las canciones y leyendas populares y también en los grabados, los bordados y en las pinturas sobre vidrio.

En el año 1880⁷⁵ fue editada en Praga la tragedia Jánošík de Miško Vrba-Skačanský (1845-1882), que, al igual que las novelas de Beblavý y Maršall, responde a los cánones estéticos de la literatura de masas.

Skačanský en su elaboración de la temática de Jánošík aprovechó diferentes fuentes de inspiración: en algo se basó en la literatura oral popular, en algo en la imagen del bandido como héroe romántico, pero, sobre todo, en la biografía de Jánošík según Paulíniny-Bobula. En un contexto europeo más amplio, Skačanský enlazó también con el drama europeo, concretamente con el modelo que trazó Friedrich Schiller con su obra *Los Bandidos*. Jánošík, de modo parecido a Karl Moor, declara su intención de vengarse de las injusticias cometidas por los señores. En otras partes es notable la influencia de la novela de Vulpius sobre Rinaldo Rinaldini (por ejemplo, como en el caso de Rinaldini, el origen de Jánošík es misterioso y él mismo descubrirá su secreto tan sólo en la edad adulta).

Skačanský introdujo en la biografía de Jánošík algunos elementos nuevos. El primero es la explicación del origen mismo del bandido. Jánošík no es hijo de padres campesinos, tan como está codificado en la tradición oral popular, sino que es hijo natural del terrateniente Krivanský con una bella campesina. Joanna Goszczyńska explica este intento de elevación del origen social del héroe como un procedimiento típico de la literatura folletinesca (2003: 147). Otro motivo que sigue los modelos de dicha literatura folletinesca, es la vida sentimental de Jánošík, el cual se enamora de la hija del terrateniente que había causado la muerte de sus padres, lo que le sitúa en la típica situación romántica de contradicción entre el deseo de venganza y la necesidad de perdonar a los padres de su amada, como igualmente ocurre en la novela de Beblavý. La escena de la captura de Jánošík se desenvuelve también según el esquema típico de la literatura romántica:

⁷⁵ En ese mismo año la vida cultural praguense tuvo dos encuentros con Jánošík. Además de la edición de la mencionada tragedia, se publicó la obra de Ján Botto *Cantos (Spevy)*, que contiene el largo poema *La muerte de Jánošík (Smrť Jánošíkova)*. Al público lector eslovaco y checo le fueron, por tanto, ofrecidas dos obras, cada una de las cuales elaboraba la temática de Jánošík de acuerdo con sus peculiares procedimientos artísticos.

Jánošík se rinde sin oponer resistencia al terrateniente Krivohradský, pues no puede hacer ningún daño al padre de su amada Ľudmila. Esta misma versión de la captura aparece también en las novelas de masas (Pavol Beblavý).

Todas estas inspiraciones literarias y folclóricas las aprovechó Skačanský de manera típica y tónica de la literatura de masas, es decir, imitando, asumiendo inalterados unos esquemas ya consagrados y mezclando todo esto. No se trata sólo del método de la imitación, sino también de la simplificación, y hasta de la degradación de los modelos. El texto teatral de Skačanský es un resumen de los motivos de la literatura y el folclore, conocidos por la tradición hasta entonces. Joanna Goszczyńska lo entiende como un eslabón importante en el proceso de fijación del mito romántico del bandido.

A pesar de que la literatura de masas se considera generalmente un subgénero, en el ámbito de la temática de bandidos desempeñó un papel importante, porque mantuvo al bandido en la memoria colectiva durante una época en la que estuvo fuera de la atención de la literatura artística. Las elaboraciones de la temática de Jánošík más tardías estaban ya influidas por la versión consagrada por la literatura de masas. Por entre las obras más tardías⁷⁶ destacan el drama del autor checo Jiří Mahen (pseudónimo de Antonín Vančura) *Jánošík* (1910) y la novela del escritor eslovaco Ján Hrušovský (1892-1975) *Jánošík* (1934). El drama de Mahen sirvió de base para la elaboración cinematográfica de la película *Jánošík*, realizada en el año 1935 por el director de cine checo Martin Frič, con Paľo Bielik en papel principal. Ya una primera versión cinematográfica la habían realizado, por cierto, gracias a la contribución financiera de los inmigrantes eslovacos en EEUU, los hermanos Jaroslav y Daniel Siakeľ en el año 1921. El papel principal fue representado por el actor checo Theodor Pištěk. En el año 1995 la UNESCO incluyó esta película en su registro “Memoria del mundo”.

Bibliografía

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, pretlač 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1995) (Preklad do španielčiny/traducción al español: PEÑALOSA, Fernando) *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Suomalainen Tiedekatemia–Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

BAUSINGER, Herrman (1975) *Enzyklopädie des Märchens, I, II*. Editorial. Berlin.

BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

ČÚZY, Ladislav; KÁKOŠOVÁ, Zuzana; MICHÁLEK, Martin; VOJTECH, Miloslav (2004) *Panoráma slovenskej liteartúry. (Literárne dejiny od stredoveku po koniec romantizmu)*. SPN. Bratislava.

DOBŠINSKÝ, Pavol (1880) *Prostonárodné obyčaje, poverý a hry slovenské*. Usporiadal a vydal Pavol Dobšinský. Turčiansky Svätý Martin.

⁷⁶ Entre otros autores de las elaboraciones más tardías de la temática de Jánošík a lo largo del siglo XX cabe citar Emo Bohúň (1899-1959), Štefan Gráf (1905-1989), Juraj Váh (1925-1976), Vlastimil Milota (1964), Margita Figuli (1980), etc.

- DOBŠINSKÝ, Pavol (1972) *Prostonárodné slovenské povesti I., II.* Tatran. Bratislava.
- (1995) *Encyklopédia ľudovej kultúry 1. - 2.* (Kol.) Veda, vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "A betyárfolklor csehszlovák szintézise a nemzetközi szintézis tükrében". In: *Ethnographia XCV, 2., Miscelanea ethnologica carpatho-balcanica*, Budapest., Pág. 290-297.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera; STANO, Pavol (Red.) (1984) *Bibliographia ethnographica carpatho-balcanica 3. Folklórni tradice o zbojníkch.* Státní vědecká knihovna v Brně. Brno.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "Folkloreprosaerzählungen über Räuber in der Slowakei. Synthetische Skizze I.". In: *Ethnologia Slavica XVI*, Pág. 81-110.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) "Folkloreprosaerzählungen über Räuber in der Slowakei. Synthetische Skizze II.". In: *Ethnologia Slavica XVIII.*, Pág. 85-116.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988a) *Jánošík, obraz v národnej kultúre.* Tatran. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera; †PUTILOV, Boris (2002) *Герой или збойник? Образ разбойника в фольклоре Карпатского региона. Heroes or Bandits: Outlaw Traditions in the Carpathian Region.* European Folklore Institute. Budapest.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1991) *Katalóg slovenskej ľudovej prózy I., II. Catalogue of slovak folk prose I., II.* Národopisný ústav SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1980) "Kontakty a diskontakty v ľudovej próze. (Na príklade slovenských prozaických podaní o zbojníkoch)." In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti.* VEDA. Bratislava. pág. 69-84.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "K otázkam vzťahu balady a folklórnej prózy". In: *Slovenský národopis 32, 1.*, VEDA, pág. 111-113.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) "K problematika interetnického katalógu prozaických podaní. (Návrh na klasifikáciu zbojníckych rozprávkových látok)". In: *Slovenský národopis 14, 2.*, pág. 457-464.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1980) *Ostrovtné príbehy i veľké cigánstva a žarty. Humor a satira v rozprávaniach slovenského ľudu.* Tatran. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (V spolupráci s Teresou Komorowskou) (1979) *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier.* VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988b) "Rozprávanie slovenského ľudu o zbojníkoch". In: *Slovenský národopis. 36, 3.-4.*, pág. 429-452.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera; FILOVÁ, Božena (2002, 2001, 2004) *Slovenské ľudové rozprávky I., II., III.* VEDA. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1976) "Štúdium slovenskej ľudovej prózy ako interetnický problém". In: *Slovenský národopis 24.*, Pág. 39-54.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1964) *Zbojník Michal Vdovec v histórii a folklóre gemerského ľudu.* SAV - Národopisný ústav. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) *Zbojník Mišo Vdovčík.* Mladé letá. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1967) "Z problemów współczesnej folklorystyki w Słowacji. Nad katalogiem zbójnickich motywów podaniowych". In: *Literatura Ludowa 11, 1.-3.*, Pág. 61-76.
- GOSZCZYŃSKA, Joanna (2003) *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia.* JUGA. Bratislava.
- HABOVŠTIK, Anton (2006) *Oravci o svojej minulosti. Reč a slovesnosť oravského ľudu.* Vydavateľstvo Matice slovenskej. Martin.
- HARPÁŇ, Michal (2004) *Teória literatúry.* Tigr. Bratislava.

- HORVÁTH, Pavel (1988) "Vznik a vývoj zbojníctva v slovenskej oblasti Karpát". In: *Slovenský národopis*. 36, 3.-4., pág. 407-427.
- HRUŠOVSKÝ, Ján (1987) *Jánošík*. Mladé letá. Bratislava.
- KILIÁNOVÁ, Gabriela (2000) "Ľudová próza". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 282-300.
- KLÍMOVÁ, Dagmar (1988) "Folklórny vyprávění o zbojníkách karpatské oblasti Moravy a Slezska". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 453-467.
- KOČIŠ, Jozef (1986) *Neznámy Jánošík*. Osveta. Bratislava. Martin.
- KOMOROWSKA, Teresa (v spolupráci s Vierou Gašparíkovou) (1976) *Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie*. Ludowa spółdzielnia Wydawnicza. Warszawa.
- KRZYŻANOWSKI, Julian (1962 - 1963) *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym I-II*. Wrocław, Warszawa, Kraków.
- LEŠČÁK, Milan; SIROVÁTKA, Oldřich (1982) *Folklór a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Smena. Bratislava.
- LIBA, Peter (1970) *Čítanie starých otcov. Príspevok k výskumu spoločenskej funkcie a k vydávaniu prozaickej literatúry pre ľud na Slovensku v rokoch 1848-1918*. Matica Slovenská. Martin.
- LIBA, Peter (1981) *Kontexty populárnej literatúry*. Tatran. Bratislava.
- LIBA, Peter (1987a) "Zbojníctvo v polohudovej literatúre na Slovensku". In: *Slovenská literatúra*, 34, č. 1., pág. 86-99. Tiež (1991) In: *Literatúra a folklór*, Nitra, pág. 75-85.
- LIBA, Peter (1987b) "Populárna literatúra v súčasnom literárnom bádani". In: *Slovenská literatúra*, 37, 3., pág. 225-228.
- MARSINA, Richard (1997) *Legends stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov*. Rak. Nitra.
- MELICHERČÍK, Andrej (1952) *Jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Osveta. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1963a) *Juraj Jánošík. Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu*. Osveta. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1963b) *Protifeudálny odboj a jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Slovenský výbor Čs. spoločnosti pre šírenie politických a vedeckých poznatkov a Osvetový ústav. Bratislava.
- MICHÁLEK, Ján (1987) *Keď je dobrá klobása... (Spomienkové rozprávanie slovenského ľudu)*. Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997a) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. I. Stredovek*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- MIŠIANIK, Ján (1964) *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- PETRUŠ, Štefan (1998) *Rajnoha, zbojnícky hajtman aneb Začiatkové černoštronských handlov*. Národné divadelné centrum. Bratislava.
- POKORNÝ, Rudolf (1883) *Z potulek po Slovensku I.-II*. Vydavateľstvo Dr. B. Pichlu a spol. Praha.
- POLÍVKA, Jiří (1923-1931) *Súpis slovenských rozprávok I.-V. (Collection de contes slovaques populaires)*. Matica Slovenská. Turčiansky Svätý Martin.
- PROFANTOVÁ, Zuzana (1988) "Zbojnícka tematika v príslovnej tradícii na Slovensku". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 519-525.
- PROPP, Vladimir J. (1987) *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos y El estudio estructural y tipológico del cuento de MÉLÉTINSKI, E.* Editorial fundamentos. Madrid.

PROPP, Vladimir J. (1974) *Las raíces históricas del cuento*. (preklad/traducción de José Martín Arancibia). Editorial fundamentos. Madrid.

SPEER, Daniel (1975) *Uhorský a či dácky Simplicissimus*. Preklad, štúdia a vysvetlivky Jozefa VLACHOVIČA. Tatran. Bratislava.

ŠMATLÁK, Stanislav (1997) *Dejiny slovenskej literatúry I. (9.–18. storočie)*. Národné literárne centrum. Bratislava.

ŠMATLÁK, Stanislav (2001) *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Národné literárne centrum. Bratislava.

ŠMATLÁK, Stanislav (1988) *Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť*. Tatran. Bratislava.

THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I–V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.

UTHER, Hans-Jörg (2004) *The Types of International Folktales*. Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica. N° 284–285.

VANOVIČOVÁ, Zora (1993) “Prvky biosu v súčasnom slovenskom folklóre”. In: *Národopisné informácie 1.*, pág. 46-56.

Filmografia

Jánošík (1921) Direcció: Jaroslav a Daniel Siakel'. En el papel principal: Theodor Pištěk. Blanco y negro.

Jánošík (1937) Direcció: Martin Frič. En el papel principal: Paľo Bielík. Blanco y negro.

Jánošík (1962-1963) tomos I, II. Direcció: Paľo Bielík. En el papel principal: František Kuchta.

Abreviaturas

Abreviaturas de las fuentes

B KSNP, číslo textu: BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

H-P, číslo textu: HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

GO, strana, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988a) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

GT, strana, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1979) *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier*. VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava.

G SLR, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera; FILOVÁ, Božena (2002, 2001, 2004) *Slovenské ľudové rozprávky I., II., III.* VEDA. Bratislava.

Abreviaturas de los catálogos

AaTh: AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, prelač 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

Gašparíková: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) “K problematika interetnického katalógu prozaických podaní. (Návrh na klasifikáciu zbojníckych rozprávkových látok)”. In: *Slovenský národopis* 14, 2., pág. 457-464.

Krzyżanowski: KRZYŻANOWSKI, Julian (1962-1963) *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym I-II*. Wrocław, Warszawa, Kraków.

MI: THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I–V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.

Otras abreviaturas

ALE Antología de las leyendas eslovacas.

ACE Antología de las canciones eslovacas.

4.2. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA PROSA POPULAR CATALANA

4.2.1. INTRODUCCIÓN

4.2.1.1. LA FIGURA DEL BANDIDO EN VARIOS GÉNEROS DE LA PROSA POPULAR

La figura del bandido la podemos encontrar en varios géneros de la prosa popular catalana, empezando por diferentes tipos de *cuentos* (“rondalles”), pasando por las *leyendas* (“llegendes”), hasta llegar al estrato más moderno del folclore, representado por las *narraciones testimoniales* (vid. la nota 57). Además, está representada también en los géneros llamados por los folcloristas catalanes “*rondalles paremiològiques*” y “*rondalles-joc*”.

Igualmente que en las canciones populares catalanas, la figura del bandido puede estar denominada con expresiones como “bandoler” (bandolero), “bandit” (bandido) o “lladre”, “lladregot” (ladrón), entendiéndose dichas expresiones como sinónimas. Al mismo tiempo podemos observar que el héroe denominado “bandoler” en la mayoría de las leyendas desempeña principalmente un papel positivo, mientras que la expresión “lladre” corresponde a los personajes vistos más bien negativamente⁷⁷. La diferencia entre estas denominaciones del protagonista es parecida a la que se da entre las expresiones alemanas “Räuber”-“Dieb”, o entre las expresiones inglesas “Robber”-“Thief”.

En el género de los cuentos, la expresión “lladre” puede corresponder tanto al significado de la palabra “bandido”, como al de la palabra “ladrón”. La figura de un ladrón anónimo, no concretizado por un nombre propio, suele ser protagonista del género llamado por Joan Amades (1982: 889-1093) “*rondalles humanes*”, en la terminología eslovaca conocido como “*realistické rozprávky*” (literalmente *cuentos realistas*) o “*novelistické rozprávky*” (es decir, *cuentos-novelísticos*), y en la terminología española denominado *cuentos-novela* (Camarena, Chevalier: 2003).

Dentro de esta clase de narraciones se cuentan textos como *El lladre fi* (AR, 374), *El mestre lladre* (AR, 412), *L'aprenent de lladre* (AR, 392), que pertenecen al ciclo internacionalmente conocido sobre “el ladrón maestro” (The Master Thief) (AaTh 1525). Por ejemplo, en el cuento titulado *L'aprenent de lladre* encontramos una particular versión del tema conocido como “robo

⁷⁷ Como observó Viera Gašparíková (1966: 458), en el género de los cuentos se da frecuentemente una situación inversa: la figura del ladrón (lladre), personificada más a menudo en el personaje de un pícaro, desempeña muchas veces un papel positivo, y al contrario, el personaje llamado bandido (bandit) suele cobrar rasgos negativos.

mediante distracción de la atención” (Theft by Distracting Attention) (AaTh, 1525): el muchacho pícaro consigue robar a un caminante tres veces un carnero, con lo que “aprueba” el examen de admisión en una cuadrilla de ladrones, sin embargo, en el último momento decide renunciar a su primera intención, constatando que «*val més treballar*». En el texto *El mestre lladre*, por su cuenta, está presente el motivo internacional conocido como “el robo de un huevo del nido de pájaro” (One Thief steals egg from bird’s nest) (AaTh 1525H1). En todos estos casos, los bandidos y ladrones desempeñan el papel de astutos y pícaros, y son percibidos como personajes simpáticos y vistos con buenos ojos.

Otro tipo de “cuentos-novela” (denominación según la terminología de Camarena/Chevalier) catalanes está protagonizado por bandidos percibidos claramente de forma negativa, es decir, como criminales que por sus malos hechos reciben el castigo merecido. En este grupo de narraciones podemos incluir la historia sobre los bandidos que se escondieron en toneles de aceite, porque tenían intención de sorprender por la noche a los habitantes de una casa, pero su intriga fue descubierta a tiempo por la criada, de modo que todos perdieron la vida o fueron capturados. Se trata del tema internacionalmente conocido como “los cuarenta ladrones” (The Forty Thieves) (AaTh 954), que en la tradición catalana aparece en los cuentos sobre las bandas de ladrones y sobre sus tesoros, como, por ejemplo, *Els set lladres d’hostals* (AR, 378) o *Els dos germans* (AR, 159). En la segunda de estas narraciones encontramos también el motivo sobre la cueva de bandidos llena de tesoros que se abre obedeciendo la orden de “¡Sésamo ábrete!” (Open Sesame!) (AaTh, 676). En el repertorio de los cuentos catalanes están presentes también otros temas unidos a los ladrones o bandidos criminales:

1. “El rey y el soldado” (The King and the Soldier) (AaTh 952), en el cuento *El rei Burran-go* (AR, 375),
2. “la muchacha en la guarida de los ladrones” (AaTh 956C), en el cuento *La Marieta Valenta* (AR, 383),
3. “la muchacha lista, sola en casa mata, a los ladrones” (Clever Maid outwits the Robbers) (AaTh 956B), en el cuento *Tres pomes embruixades* (AR, 88). Por cierto, este tema aparece también en la canción épica sobre unos bandidos que, vestidos de mujeres, querían robar en un hostal (vid. *L’hostal de la Peira*, ACC).
4. “el novio bandido” (The Robber bridegroom) (AaTh 955), otra vez en el cuento *Tres pomes embruixades* (AR, 88).

Con todo esto, el repaso por los géneros de la prosa popular catalana no es todavía completo. Entre los *cuentos-novela* encontramos también narraciones cuyos protagonistas, aunque no sean bandidos o ladrones propiamente dichos, están próximas a la temática relacionada con ellos. Nos referimos a los cuentos cuyo protagonista es el condenado que espera bajo la horca que se cumpla su condena, como, por ejemplo, *El condemnat* (AR, 450) o *Una altra del condemnat* (AR, 451). El héroe de estos cuentos se libera de la horca gracias a su ingenio, de modo parecido a como se libera el bandolero Galdiró en la canción del mismo nombre gracias a su conmovedor canto: el condenado desea hablar una vez más antes de ser ejecutado, y aprovecha este tiempo para plantear a los jueces una adivinanza. Nadie puede resolverla, por lo que se demuestra que el condenado es mucho más listo que los que le mandaron a la horca, de modo que le indultan. Como ya hemos adelantado, este tipo de textos no podemos contarlos entre las narraciones sobre bandoleros directamente, porque no sabemos si el condenado llegó a la horca por robar o por cometer algún otro delito.

Por otro lado, en el acervo de la prosa popular catalana son numerosas también las narraciones sobre bandidos en el propio sentido de palabra. Todas están muy próximas al género de la *leyenda histórica*, pero pertenecer a este género no es condición indispensable. Un buen ejemplo nos lo proporciona la narración titulada *L'astucia d'en Serrallonga* (AR, 474) que en la antología de la prosa popular de Joan Amades *Rondallística catalana* (1982) está clasificada en el género de la "*rondalla-joc*", es decir, "cuento-juego". El término utilizado por Joan Amades es muy apropiado, pues se trata de un género folclórico a caballo entre leyenda, juego y adivinanza, y en el fondo se trata de un célebre acertijo matemático, conocido ya en la antigüedad y atribuido, entre otros, a Flavio Josefo (37–100):

- *Vet aquí que trobant-se un dia la partida d'en Serrallonga a la cova de Querós, molt estretament vigilada per la tropa, ell i els seus van jurar matar-se abans de rendir-se a l'enemic. Van fer una ampla rodona formada pels 39 bandolers, en Serrallonga, 40, i la Joana, 41, i es varen comptar de tres en tres, matant-se el que feia tres. Quins llocs van haver d'ocupar en la rodona en Serrallonga i la Joana perquè en les difirents rodades mai no els toqués el torn d'haver-se matar?*

(AR, 474) (Narración de Josep Montua de Rabós, 1922).

Este problema matemático no es sólo el motivo de esta narración, sino también es el principio de un juego de cartas: el jugador dispone de 41 cartas en círculo, todas colocadas al revés. La decimosexta y la trigésimo-primer carta son correspondientes a Serrallonga y a Joana. Hay que empezar a contar por tres por la carta que el jugador considera la primera y sacar del círculo las que corresponden a bandidos eliminados. La explicación es la siguiente: como el número 41 no es múltiplo de tres, contado de tres en tres, sin contar el número ya contado, nunca llega el turno de estos dos números.

De modo excepcional, la figura de Serrallonga aparece también en el género del *cuento legendario* (en terminología eslovaca "*legendárna rozprávka*"). Así podemos denominar una narración peculiar sobre como Serrallonga encuentra en un hostel a Cristo y a San Pedro y les advierte de que cerca de allí asechan los soldados del virrey. Se trata de un texto perteneciente al ciclo de las andanzas de San Pedro y Nuestro Señor por el mundo (RAS, 72) (*Nostre senyor i Serrallonga*, ALC).

Los bandoleros están presentes también en el género en prosa llamado por Joan Amades "*rondalles paremiològiques*". Se trata de narraciones cortas que explican el origen de unidades fraseológicas, o sea paremias, que, en relación con los bandoleros, generalmente cuentan de qué modo muchas aldeas o pueblos se ganaron la fama de ser nido de ladrones. Como ejemplos podemos mencionar las siguientes paremias: *A Llers, fins és lladre el pagès*; *A Tragorà, a robar o a captar* (AR, 631); *A Enviny, lladres* (AR, 563).

Por ejemplo, en el último de los textos citados se explica el origen de la localidad de Enviny de tal modo que los bandidos mataron a su capitán por no llegar a un acuerdo sobre el reparto del botín, y unos años más tarde, en el mismo sitio donde lo mataron, levantaron arrepentidos una iglesia y a su alrededor construyeron casas que dieron origen de la población:

- *El poble d'Enviny fou fundat per una colla de lladres que havien fet un gros robatori. En ésser a partir-se els diners, no s'entengueren amb el capità i el mataren i enterraren sota d'un arbre.*

Passat un temps, els malfactors sentiren remordiment del seu crim i amb els diners robats aixecaren una església al lloc on havien mort i enterrat el capità, i al seu voltant bastiren diverses cases, les quals foren el principi de la població.

(AR, 563) (Narración de Josep Pinyol de Lleida, 1931).

En el fondo se trata de una leyenda que explica las circunstancias de la fundación del pueblo, por tanto podríamos contarla entre el género de la *leyenda etiológica*.

La paremia *A Tragorà, a robar o a captar* surgió porque se hizo general la opinión de que todos los ladrones de la región provenían precisamente de Tragorà. Se dice que si algún pasajero no le daba limosna a uno de aquel pueblo, «*li robava el que portava i es feia lladre*» (AR, 631).

Los habitantes del pueblo de Cadaqués también se ganaron la fama de “lladres”, que en este contexto corresponde al significado de “ladrón”, más que a “bandido”. La narración titulada *A Cadaqués, tabaquers, contrabandistes i lladres* (AR, 558) cuenta sobre como los habitantes de dicha localidad robaron las reliquias de los santos Abdón y Senén, cuando la comitiva tuvo que hacer un alto en el pueblo a causa de mal tiempo en su camino desde Roma a Arlés del Tec.

Algunos *cuentos paremiológicos* hacen alusión a los conflictos entre “nyerros” y “cadells”, como, por ejemplo, la narración *A Sant Pere, bullfarines, esclatats a San Vicenç, a Torrelló pescallunes i a Manlleu són els cadells* (AR, 607) (ALC), que señala como “cadells” a todos los habitantes de Manlleu, porque habían sido desde siempre partidarios de este bando.

La temática bandolera aparece también en la narración que explica el origen del fraseologismo “*Durar com la bóta de Sant Ferriol*” (AR, 494). En la clasificación de esta narración la opinión de los especialistas diverge. Mientras que Joan Amades la clasifica entre “*rondalles paremiològiques*”, la folclorista Violant Ribera (1990: 140) la clasificó directamente entre “*llegendes sobre bandolers*”, y tampoco estaría muy equivocada la clasificación entre “*llegendes sobre sants i imatges religioses*”, según la terminología establecida por esta folclorista. También la podríamos considerar un *cuento legendario* perteneciente al ciclo sobre pecadores arrepentidos. El tema de esta narración está conocido en el catálogo internacional como “*el mayor pecador*” (AaTh 756C).

El texto sobre San Ferreolo⁷⁸ narra la historia de un capitán de bandidos, que tras arrepentirse de su conducta y abandonar su género de vida, llegó a ser santo. Su santidad se demostró sólo tras su muerte, de tal manera que, muchos años después de que sus compañeros lo hubieran matado, su cuerpo seguía incorrupto y la bota a la que apuntaba su dedo siempre estaba llena de vino. Se convirtió en santo, aunque sus antiguos crímenes fueron realmente graves. El que pesó más sobre su conciencia fue el de matar al sacerdote que le confesaba, motivo que aparece igualmente en la canción popular catalana *L'hereu de la forca* (JG, 143) (ACC). Por otro lado, el motivo del bandido que se arrepiente de su actitud y busca salvación en la fe, lo encontramos también en la leyenda del bandido Coma d'Osor (Mestres, 109) (ALC).

⁷⁸ San Ferreolo fue en realidad un soldado romano que, convertido al cristianismo, fue martirizado durante la persecución de Diocleciano (±243-313). Sobre su figura se entretijeron toda una serie de tradiciones que nada tienen que ver con la realidad, como acabamos de ver. En tanto que es santo patrono de los ladrones y de los borrachos (celebra su fiesta el 18 de septiembre) es un personaje popular en España, Francia e Italia, inspirador, como ya se ha visto, de muchas leyendas más o menos disparatadas y otras diversas tradiciones, como *El ball de Sant Ferriol*, popular en Cataluña.

Por último, los bandoleros aparecen también en las *leyendas históricas*, donde lo hacen con más frecuencia que en cualquier otro género de la prosa popular. Algunas narraciones sobre bandidos están planteadas como recuerdos de un pasado relativamente próximos, lo que les da muchas veces carácter de *narraciones de experiencia personal* (vid. la nota 58).

Además de las leyendas sobre bandidos, en el repertorio folclórico catalán encontramos con mucha frecuencia temas sobre judíos, sobre moros y cristianos, sobre personajes legendarios o reales de la historia catalana, como los condes Wifredo el Velloso, Borrell II o Ramón Berenguer “Cap d’Estopa”, el rey Jaime I el Conquistador, etc., y sobre la fundación de monasterios o la conquista de castillos.

4.2.1.2. LEYENDAS HISTÓRICAS SOBRE BANDIDOS

4.2.1.2.1. El carácter y los personajes de las leyendas históricas

Las leyendas históricas como género tienen que cumplir la condición de ofrecer una localización concreta de los hechos y una determinación temporal aproximada. En cuanto a los datos sobre la localización de lo ocurrido, las leyendas catalanas de bandidos suelen ser bastante precisas, aportando datos sobre las aldeas y los pueblos visitados por los bandidos, sobre la situación de las cuevas, la situación de las masías asaltadas, etc.

- *En el terme de Querós, en les Guilleries hi ha una cova que té tres obertures en una cinglera aspre, i la tradició local conte que allà s’hi amagava en Serrallonga amb la Joana. (Jaume Estrella en té un croquis).*

Un tros dels més escabrosos de les Guilleries és al camí que de Querós passa per Susqueda i va cap a Amer, quasi a la vora del Ter, passant per baix cinglera, en qual extrem està Alfar.

(RAS, 63) (*La cova de la cinglera*, ALC).

Aunque lo típico de los bandoleros es que deambulen por montes y lugares agrestes, excepcionalmente pueden buscar refugio y llevar a cabo sus fechorías también en el medio urbano, como es el caso de Serrallonga. Los hechos de este personaje en Barcelona están siempre situados con bastante exactitud, refiriéndose a las calles o algunos edificios concretos (por ejemplo, la rambla de Santa Mónica, el convento de San Agustín). Las leyendas hablan también de “la casa de Serrallonga” en la calle del Infierno, desde dónde supuestamente emprendió el secuestro de Joana de su casa paterna. Sólo como un mero dato de interés recordamos que en la Península Ibérica no es excepcional el caso del “bandolerismo urbano”, cuyo más conspicuo representante fue el madrileño Luis Candelas (1806-1837).

En cuanto a la cronología, las leyendas catalanas suelen ser menos exactas. Muy frecuentes y desconcertantes son los abundantes anacronismos, cuya presencia, sin embargo, es un rasgo típico del folclore en general. La mención de una fecha concreta, como, por ejemplo, en la leyenda que comenta cómo Serrallonga consiguió escapar de sus perseguidores, es algo excepcional e incluso causa una impresión extraña:

- *Però, vamos, de bandolers, en aquell temps n’havien sigut tots. El meu avi, vamos, el meu avi, a l’any 1640 o així, en Salvi de Padernerres que era un comissari real que perseguia en Serrallonga, el va ferir, en Serrallonga. I un meu avi, un besavi, el va carregar a cavall d’un burro i se’l en va emportar, perquè no l’agafessin.*

(RAS 51) (*En Serrallonga ferit a cavall d’un burro*, ALC).

A diferencia de los cuentos populares, en las leyendas históricas nos encontramos sobre todo con bandidos conocidos por sus nombres o apodos, generalmente personajes reales e históricamente documentados. Muchos bandidos famosos son protagonistas tanto de leyendas en prosa como de canciones (Serrallonga, Toca-son, Serraller, Becaina, El Cabrer, etc), otros, por el contrario, cuentan con tradición oral tan sólo en prosa (Capablanca, Coma d'Osor, el capitán de trabucaires Bou o su compañero Cellabona), y otros tan sólo aparecen en canciones (Galdiró, Pau Gibert, Pau Xemenia, Xafa-roques). En las leyendas más modernas podemos encontrar también bandidos anónimos, como son, por ejemplo, los trabucaires en la leyenda sobre un mercader valenciano (BiB, 37) (*El Valencià*, ALC), o unos bandidos desconocidos en el texto que podríamos clasificar como leyenda local o narración de *experiencia personal*, que trata sobre la viga en el comedor del hostel de Grau (BiB, 33) (*La biga dels Penjats*, ALC).

4.2.1.2.2. Clases de leyendas históricas sobre bandidos

Las leyendas sobre bandoleros suelen estar vinculadas a un espacio geográfico delimitado, generalmente al lugar donde había nacido el protagonista o a la región donde desarrollaba su actividad. De este modo, a Serrallonga se le conoce como “*el bandoler de les Guilleries*” o “*de la Plana de Vic*”, o Capablanca se recuerda como “*el bandoler de la Serra de l'Obac*”. Con la Plana de Vic se relacionan, además de Serrallonga, también los bandidos Serraller y Becaina. El Cabrer, por otro lado, “pertenece” a la sierra del Montseny, aunque suyo lo consideran también las comarcas del Bergadán y de la Cerdaña.

Las leyendas históricas sobre bandoleros tienen generalmente un carácter local, aunque excepcionalmente se pueden difundir también más allá de los límites de su comarca o región. Se trata ante todo de leyendas sobre Serrallonga que fueron inspiradas en motivos tomados de la literatura culta, o motivos ampliamente conocidos gracias a la literatura de masas. Dentro de la categoría de la *leyenda local* se cuentan las narraciones sobre cuevas y minas de bandidos, muy frecuentes en la tradición catalana. En la sierra de las Guillerías hay un gran número de cavidades naturales de las que se dice que servían de guarida a Serrallonga o de escondite para sus tesoros. De modo excepcional se puede relacionar alguna cueva con otro nombre que el de Serrallonga, como es el caso del Fadri de Sau, o del Cabrer (se mencionan les *coves del Fadri de Sau* o les *coves del Cabrer*).

En relación con Serrallonga podemos encontrarnos también con una *leyenda etiológica*, como, por ejemplo, aquella que explica el origen de un monolito en el valle de Sau. Las leyendas dicen que surgió del dedo que cortó Serrallonga a un compañero que le había provocado, lo tiró peñas abajo y se convirtió en roca (RAS, 64) (*El dit d'En Serrallonga*, ALC). Por fin, en relación con la temática de bandidos encontramos también algunas *leyendas etimológicas*, ejemplo de las cuales es la leyenda que hace derivar el nombre de una colina de una cena de la cuadrilla de Serrallonga, interrumpida por la llegada de los soldados del virrey (RAS, 53) (*El turó de Mal-sopar*, ALC).

4.2.1.2.3. Trasvase de otros géneros a las leyendas históricas sobre bandidos

Como es característico de las leyendas históricas, la realidad confluye con la ficción, por mucho que la primera forme su base. Los elementos de lo mágico y de la fantasía popular suelen ir unidos con la alusión a alguna superstición. Los elementos mágicos a menudo se trasvasan a las leyendas centradas en los tesoros de los bandidos o en sus cuevas secretas.

Por ejemplo, el origen de la riqueza de la familia de los Sala se explica de tal modo que uno de sus miembros consiguió apoderarse de un tesoro en la noche de San Juan (RAS, 67) (*La rique-*

sa de la Sala, ALC). Se dice que durante esta noche salen de sus cuevas las hadas y se dejan ver por los mortales. Corren por las orillas de las torrenteras y cuelgan su blanca ropa para secarla. Quien consigue robarles algo, se hace dueño de un gran tesoro. El joven Sala logró robarles una toalla, y la toalla robada se convirtió en oro. Con el motivo del tesoro de las hadas, la narración sobre la riqueza de la familia Sala se incorpora al ciclo de *leyendas demonológicas*, llamadas también *narraciones supersticiosas* (*poverové rozprávania*) relacionados con la noche de San Juan. Por sus alusiones al mundo sobrenatural, la folclorista Violant Ribera (1990, 112) la clasificó dentro del grupo de “*las leyendas fantásticas de hadas*”. Otro ejemplo de la confluencia de la *leyenda histórica* con la *narración supersticiosa* es la leyenda sobre El Cabrer y sus tesoros encantados (Figuera i Abadal, 110) (*La cova del Cabrer*, ALC). Un día, unos jóvenes de Urús desenterraron los tesoros, pero las monedas se convirtieron en escorpiones, serpientes, lagartos y demás sabandijas. Para poner otro ejemplo, en la leyenda sobre la fuga de Serrallonga de la cárcel encuentra su eco una superstición internacionalmente difundida sobre la hierba mágica que puede abrir todas las rejas (MI D 965) (MI D 1557.2) (Krzyżanowski 3105), conocida también en Eslovaquia. Con la mención de la “herba pigotera o de tall”, en castellano polipodio, esta leyenda se aproxima al género de las *narraciones supersticiosas* sobre el poder mágico de las plantas.

- *Els seus companys, quan ho van saber (que el bandoler lo van tancar a la presó), el van anar a ajudar i li portaren herba de pigot amb què va aconseguir escapar.*

L'herba pigotera és una planta molt corrosiva. Amb una mica d'aquesta herba es poden fer malbé els barrots de ferro de les finestres. Era una herba molt usada pels bandolers que eren tancats a la presó.

(RAS, 68) (*El fill d'en Serrallonga i la Joana*, ALC).

En otras ocasiones encontramos en las leyendas catalanas el eco de la fe en el poder de la palabra. La maldición es el motivo básico de la antigua leyenda sobre el origen de los dos bandos enfrentados de “nyerros” y “cadells” (All, 264) (*Nyerros i cadells*, ALC), o también en la leyenda sobre el mal fin del bandido Serrallonga (RAS, 65) (*Els tres germans*, ALC). El padre predice a Serrallonga de que acabaría en la horca, y así fue.

Todas las leyendas hasta ahora citadas están próximas al género de las *narraciones supersticiosas* o *leyendas demonológicas*, cuya temática se centra a menudo, según Gabriela Kiliánová (2000: 294), en las historias sobre las predicciones del destino, sobre augurios y maldiciones (*Nyerros i cadells*, *Els tres germans*), sobre espíritus y hadas (*La riqueza de la Sala*), o sobre creencias supersticiosas en general (*La cova del Cabrer*).

Como elemento mágico, por lo menos a primera vista, podríamos considerar también la mención de la curación milagrosa de un bandido gravemente herido en la leyenda *Serrallonga i Santa Coloma de Farners* (RAS, 64) (ALC), sin embargo en este caso el milagro está explicado como un efecto beneficioso de las aguas termales, no de la magia. Los milagros ocurren también en la historia sobre la Virgen que no permite que el bandido que se llevó su corona pasara a la otra orilla del río. Nos referimos a la *Llegenda de la banda de lladres* (*Llegendes i contalles de Bages*) (ALC): el bandido tiene que devolver primero la corona, sólo después puede seguir su camino. Como en este caso se trata de la narración sobre un acontecimiento sobrenatural causado por el poder divino, o sea la narración sobre el poder milagroso de una imagen, podríamos hablar de la infiltración del género de “*leyenda religiosa*” en la leyenda histórica sobre bandidos, es decir, que se trata de una especie de “*leyenda religiosa sobre bandidos*”. Hay que hacer notar que el

motivo del robo de la corona de la virgen aparece, con diversas variantes, en varias obras hagiográficas medievales, p. ej. en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (±1196-±1250) y fue retomado en época romántica, con muy notables y significativas diferencias, por Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en su leyenda *La ajorca de oro*.

Elementos de otros géneros en prosa se trasvasan a las leyendas sobre bandidos sólo de manera excepcional. Como ejemplo podemos mencionar la leyenda *Els tres germans* (RAS, 65) (ALC), que podría estar lejanamente relacionada con el *cuento fantástico*, debido a su estructura tripartita y también por su situación inicial, en la que tres hermanos están a punto de marcharse de casa para buscarse la vida.

Para concluir podemos asegurar que las leyendas populares catalanas sobre bandoleros no destacan por su riqueza de elementos de fantasía popular. Todo lo contrario, suelen comentar los hechos históricamente documentados de los bandidos, generalmente personas reales. La precisión de los datos históricos está patente sobre todo en las leyendas que elaboran el tema de la captura del bandido, como *La fossa d'en Toca-son* (www.histoca.html), *La presa del Serraller...* (RAS, 60), *En Becaina va ser traït pels carboners* (RAV, 78) (todas en ALC). En todos estos casos la noticia del acontecimiento se transmite también por medio de la canción popular (vid. en ACC las canciones *En Toca-sons*, *Serraller*, *En Becaina*).

Estas narraciones, sin duda, se crearon poco tiempo después de haber ocurrido el suceso que describen, y en principio tuvieron una función informativa. Esto significaría que han confluído con la forma de la *leyenda histórica*, partiendo de un estado original que respondía al género de la *narración testimonial*. Gabriela Kiliánová (2000: 295) lo define como una narración sobre hechos actuales o recientes, que se distinguen de las leyendas por su perspectiva temporal y por la relación personal e individual que tiene el narrador hacia la historia que transmite. Como ya hemos mencionado más arriba, algunas narraciones de bandidos más modernos (de finales del siglo XIX y principios del siglo XX) todavía hoy dan la impresión de *narración testimonial* (vid. por ejemplo *Els bandolers assaltaven els negociants*, ALC). Otras, por su lado, forman parte del repertorio más estable de la reserva de las narraciones populares, de modo que las podríamos considerar como *las narraciones de experiencia personal* (vid., por ejemplo, *La biga dels Penjats*, ALC).

4.2.1.2.4. Otras características de las leyendas sobre bandidos

Es típico de las leyendas históricas el hecho de que un mismo episodio se atribuya a varios personajes, o que un motivo pase del personaje más antiguo al personaje más moderno. Este fenómeno, típico del folclore en general, se llama “movilidad” (*mobilnost'*). En el marco de las leyendas catalanas de bandoleros funciona como elemento móvil el episodio de la medida de oro colmada, atribuido primero a Serrallonga (siglo XVII), y más tarde a los capitanes de trabucaires En Felip o Bou (siglo XIX). Otras veces el mismo episodio se atribuye a diversos personajes que no son bandoleros: es el caso de las leyendas sobre la defensa de la masía contra un grupo de bandidos, llevado a cabo por una vieja, en un caso llamada la *vella Garrava*, otras veces *l'àvia Dalmau* (ALC).

En la propagación de diferentes motivos, las fronteras naturales o políticas no tienen mucha importancia, tanto si se trata de la canción como si se trata de la prosa popular. En el caso de que un motivo atraviese las fronteras étnicas, hablamos del fenómeno de “interetnicidad” (en eslovaco “*interetnickost'*”). En el contexto catalán, los motivos de las leyendas de bandoleros muchas veces traspasan la frontera internacional entre España y Francia. Los Pirineos constituyen la frontera natural entre dos naciones y dos Estados, pero no son frontera interétnica, porque a los

dos lados de los Pirineos vive la etnia catalana. Por eso, las leyendas de bandoleros catalanas podemos llamarlas internacionales, pero no interétnicas.

Otro rasgo característico de las creaciones folclóricas propagadas oralmente es la “variabilidad” (variabilita), que está condicionada por el hecho de que cada narrador transmite la misma historia de manera diferente, dependiente de la ocasión de la narración, de las aptitudes del narrador, etc. Como es lógico, en el caso de las leyendas, la variabilidad se da en mucha mayor medida que en las canciones de bandoleros.

4.2.1.3. SISTEMATIZACIÓN DE LAS LEYENDAS DE BANDIDOS

Precisar la antigüedad de las leyendas populares sobre bandidos es una tarea difícil. En el caso de las canciones, se supone que el momento de su creación está próximo a la época de actividad del bandido. En buena parte de los casos, las canciones surgieron con ocasión de su ejecución. Es probable que también las leyendas, sobre todo las que se refieren a la captura y la ejecución del bandido, sean coetáneas de las canciones, tanto más si reflejan la misma situación de la misma manera. Esto se produce, por ejemplo, con los bandidos de los siglos XVIII y XIX Serraller, Becaina o Cabrer. Las leyendas que describen acontecimientos violentos, especialmente si se trataba de asaltos, asesinatos y otros crímenes, por ejemplo *La matança de cal Gravat de Folgueroles* (RAV, 75) (ALC), probablemente solían estar también muy cercanas a la situación descrita y es posible que, de modo parecido a lo que ocurría con las canciones, en el momento de su creación tuvieran una función informativa.

Otros hechos de los bandidos, como son la ayuda a los humildes o los regalos hechos a los pobres, no tienen que estar obligatoriamente ligados a una datación temporal concreta, sino que, muy al contrario, pueden ser incluso fruto de la fantasía y haberse atribuido al protagonista muy a posteriori. Otras veces un motivo puede ser más antiguo que el bandido mismo: Tal es el caso de los motivos móviles, como el ya mencionado motivo sobre la medida de oro colmada, relacionado con Serrallonga, Serraller, etc.

Entre los materiales que hemos podido reunir encontramos leyendas que se versan sobre bandidos de diferentes épocas. La historia más antigua a la que se refieren las narraciones trata sobre los conflictos entre “nyerros” y “cadells”, cronológicamente siguen las leyendas sobre Serrallonga (siglo XVII), sobre Serraller (siglo XVIII), y sobre varios bandidos que actuaron a lo largo del siglo XIX (Becaina, Cabrer, trabucaires).

El primer personaje importante de las leyendas sobre bandoleros, y al mismo tiempo el que reunió a su alrededor una mayor cantidad de material folclórico, es Joan de Serrallonga. Las leyendas sobre Serrallonga forman todo un ciclo, lo que no ocurre con ningún otro bandido. Con cualquiera de los restantes se relacionan generalmente una o dos anécdotas aisladas, quizás con la excepción de El Cabrer, figura muy interesante por el carácter no violento de sus andanzas, lo que también se refleja en las simpatías que suscita. Los bandidos del siglo XIX, héroes de las canciones y las leyendas, suelen ser personalidades sanguinarias e inusitadamente crueles, a diferencia de El Cabrer, quien se ganó la fama de protector y defensor de los pobres. Es posible que con esta condición no violenta está relacionado también el hecho de que respecto a El Cabrer también encontramos leyendas sobre tesoros, que es muy poco frecuente en los bandidos más recientes.

Entre el material legendario encontramos también textos y noticias sobre bandidos del siglo XX. Un buen ejemplo es la noticia de un narrador que comenta, como recuerdo de infancia, los pasos que tenían que dar las fuerzas del orden contra los trabucaires para la protección de la

población en el camino real cerca de Aulot en los días de la feria de San Lucas (RAS, 62) (*Els bandolers assaltaven els negociants*, ALC). Como ya hemos comentado más arriba, más que como *leyenda histórica*, en este caso podríamos clasificar el texto como *narración testimonial*, es decir, como un género folclórico “in statu nascendi”.

Otro ejemplo de las historias modernas, lejanamente relacionadas con el tema del bandolerismo, son las noticias sobre los maquis, activos en Cataluña durante la década posterior a fin de la Segunda Guerra Mundial (*Els maquis a can Flequer, Llegendes i rondalles de Bages*).

4.2.2. LA IMAGEN DEL BANDOLERO EN LAS LEYENDAS POPULARES

4.2.2.1. SERRALLONGA

4.2.2.1.1. El carácter de las leyendas sobre Serrallonga

Mientras que las canciones populares se centran en el tema de la captura y la horca, las leyendas prestan más atención a la vida activa del bandido, comentándola desde los inicios de su carrera, sus hechos, asuntos amorosos y persecución, hasta su encarcelación y muerte. Por ejemplo, las dos canciones populares sobre Serrallonga, *Don Joan de Serrallonga* (AC, 654) (ACC) y *Quatre bandolers* (RCM, V 377) (ACC), se limitan a comentar sólo unas pocas situaciones de la vida del bandido: la huida al monte, una de sus fechorías (su paso por el hostel), y la captura. A diferencia de estas noticias más bien modestas, las leyendas son mucho más ricas en detalles sobre la vida de Serrallonga. A cada etapa de su vida se vinculan varias historias y episodios, y como es típico en el folclore, las informaciones que aportan a menudo se contradicen, tanto en las versiones de los hechos de Serrallonga entre sí, como también en lo que transmiten las canciones. Diferentes son, ya desde un principio, las explicaciones de la motivación de Serrallonga para hacerse bandido.

En las leyendas sobre Serrallonga, como es característico del género de la leyenda histórica en general, se mezclan los hechos reales con la ficción, e incluso podemos observar que tales hechos reales de la vida de Serrallonga están presentes en muy poca medida, en comparación con otros elementos, como pueden ser motivos propios de otros campos del folclore, sobre todo de las *narraciones supersticiosas*, y sin que falten los motivos de procedencia “culta”. La presencia de motivos inspirados en la literatura es muy patente, comenzando por el drama *El catalán Serrallonga o los bandos de Barcelona* de tres dramaturgos castellanos, Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis de Guevara, puesto en escena poco después de la ejecución del bandido, y de mucho éxito entre el público. El contacto entre la literatura y el folclore se intensificó aún más en el siglo XIX, creando condiciones para un enriquecimiento mutuo. Bajo la influencia de la literatura de masas y el cine se crearon los estratos del folclore más modernos.

4.2.2.1.2. Los personajes de las leyendas sobre Serrallonga

Si comparamos las leyendas históricas sobre Serrallonga con las leyendas sobre otros bandidos catalanes notamos que en las primeras interviene un número mucho más elevado de personajes secundarios.

De entre los compañeros de Serrallonga se nombra casi exclusivamente al Fadrí de Sau. Aunque las leyendas hablen de la cuadrilla de Serrallonga, los nombres concretos de otros

compañeros suyos no se mencionan. En la canción *Don Joan de Serrallonga* se canta que Serrallonga entró primero en la cuadrilla de Rocaguinarda, por el contrario, en las leyendas no se menciona tal circunstancia, de hecho a Rocaguinarda no se recuerda en absoluto. Es interesante que muchas personas importantes en la vida real del bandido no entraron en las leyendas. Por ejemplo, la mención de la mujer de Serrallonga es excepcional (RAS, 53) (*La dona d'en Serrallonga*, ALC). Tampoco aparecen los medio hermanos menores de Serrallonga, quienes solían emprender con él escapadas de bandidaje, ni su hermano mayor, quien a menudo les ayudaba, siendo él mismo bandido en ocasiones. Por otro lado, en las leyendas saltaron al primer plano personas más bien periféricas en su vida real, o personajes completamente ficticios. Por ejemplo, la relación con Joana, que duró sólo unos cuantos meses antes de la captura del bandido, está enaltecida a nivel de un amor de toda la vida, dado que las leyendas están inspiradas indudablemente por el drama de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis de Guevara y, más tarde, por el drama y la novela de Víctor Balaguer. Según estas obras literarias, los jóvenes se enamoraron profundamente y contra la voluntad de la familia de Joana (los Torrellas) huyeron al monte, incluso llegaron a casarse en secreto, bien antes de huir, o bien un poco después. En la biografía legendaria de Serrallonga juega un papel importante también el personaje de su hijo común. Es verdad que Serrallonga era padre de cinco hijos, pero no parece que con Joana tuviera descendencia, de modo que su hijo común Bordet (literalmente Bastardito) es un personaje ficticio. Otro personaje ficticio es el traidor Robert, que entró en las leyendas siguiendo el modelo de las obras de la literatura culta, de las canciones de cordel o por medio de la danza dramática Ball de Serrallonga. Por cierto, la versión de la captura de Serrallonga como fruto de una traición no es completamente infundada, porque es probable que al Serrallonga real lo traicionara alguno de sus hombres. Por su biografía llegamos a saber que poco antes de su detención cayeron en manos de los hombres del virrey algunos compañeros suyos, entre ellos los hermanos Melianta. El mayor de ellos, más conocido por su sobrenombre Fadri de Sau, negoció con los jueces y da la casualidad que todos los miembros de la cuadrilla de Serrallonga acabaron en el patíbulo, excepto los hermanos Melianta, a quienes conmutaron la pena capital por galeras. Es probable, por tanto, que consiguieran esta mitigación de condena al precio de algunas informaciones sobre los refugios de Serrallonga. Sin embargo, dicha sospecha de traición no pasó a la tradición folclórica. Muy al contrario, el Fadri de Sau no es llamado traidor, sino que aparece como el más fiel compañero de Serrallonga. Según las versiones balaguerianas y semipopulares de la biografía de Serrallonga, el Fadri de Sau intentó ayudar a Serrallonga a huir de la cárcel, y antes de aquél fuera a la patíbulo le prometió que “continuaría en su obra”. En relación con el episodio del intento de liberar a Serrallonga de la prisión se mencionan los nombres de otros dos bandidos catalanes, Ferrofred y Tallaferro, que en realidad pertenecen a una generación anterior. Además, en las leyendas aparecen muchas otras personas anónimas: la gente que recibe regalos y ayuda de Serrallonga, sus simpatizantes, y sus perseguidores. Algunas veces llegan a concretizarse, como es el caso de los monjes de la orden de San Agustín, quienes se ofrecieron para ayudarlo a huir camino del suplicio, lo que no consiguieron a llevar a cabo. Las leyendas aportan los nombres concretos de las familias de los ayudantes de Serrallonga, vecinos del pueblo de Santa Coloma de Farners:

- *Santa Coloma de Farners era un lloc molt freqüentat per en Serrallonga. En aquest poble hi tenia molts fautors, entre ells en Moner, en Roure, l'Albó, el sastre Cortina. [...]*

(RAS, 64) (*Serrallonga i Santa Coloma de Farners*, ALC).

4.2.2.1.3. La temática de las leyendas sobre Serrallonga

Las leyendas sobre Serrallonga forman un ciclo que abarca toda su biografía: empieza por su etapa antes de hacerse bandido, sigue con su huída a los montes y las noticias sobre sus hechos, y termina con las escenas de su persecución, captura, encarcelamiento y ajusticiamiento. Con esto no termina el recuerdo de Serrallonga, porque su nombre se une también a las noticias sobre sus tesoros, que de alguna manera hacen eterno el recuerdo del héroe. En la biografía legendaria de Serrallonga podemos distinguir estas etapas:

1. La época de antes de hacerse bandido.
2. La época del bandidaje.
3. La persecución del bandido.
4. La muerte del bandido.
5. El legado del bandido.

1. La época de antes de hacerse bandido

Sobre la infancia y la temprana juventud de Serrallonga encontramos en las leyendas muy pocas noticias. Generalmente, la infancia de los bandoleros suele ser la etapa sobre la que los narradores populares tenían a su disposición muy poca información, de modo que la carencia de datos la compensaban con su fantasía (éste, como ya se ha visto, fue el procedimiento habitual en las leyendas de la infancia de Jánošík). Sin embargo, en el caso de Serrallonga no se desarrolló tal proceso, es decir, que no se compensó con elementos ficticios la insuficiencia de datos reales. No encontramos ninguna leyenda sobre Serrallonga de niño, y de la temprana juventud de bandolero sólo hay unos pocos episodios.

La leyenda sobre Serrallonga antes de hacerse bandido, *Era de la Sala de Viladrau* (RAS, 47) (ALC), cuenta que el joven Serrallonga se trasladó de su aldea natal Viladrau a la masía Serrallonga de Querós. Este momento es muy importante en la vida del bandolero, porque a partir de entonces sería más conocido por el nombre Serrallonga que por su propio apellido Sala. La leyenda señala como motivo del traslado el hecho de que Serrallonga estaba más aislada del mundo, lo que, en tanto que incipiente bandolero, al joven le venía mejor, porque de este modo se hacía más difícil su captura. Esta explicación, como es obvio, no tiene nada que ver con la realidad, porque la razón verdadera de la salida de Serrallonga de su casa natal fue su boda con Margarida, pubilla de la masía de Serrallonga. Joan se casó a la edad de 24 años (en el año 1618) y pasó a vivir con la familia de su mujer, pues según la ley de mayorazgo, como segundón (caballer o fadrister) no tenía ningún derecho sobre la herencia paterna.

2. La época del bandidaje

La etapa de la vida más abundantemente reflejada en las leyendas es la época del bandidaje, que empieza con la huída al monte y sigue con la constitución de la cuadrilla y los hechos de bandido, entre los que dominan, por un lado el pillaje y, por otro, los gestos caritativos hacia los necesitados. La vida amorosa del bandido también está detalladamente comentada en las narraciones populares.

A. La huída al monte

La motivación para hacerse bandido era una de las primeras tareas que intentaron aclarar las leyendas y también las canciones populares eslovacas, sobre todo las líricas, sobre Jánošík. Todo lo contrario, las canciones y leyendas catalanas no dedican a este momento una especial aten-

ción. Según la canción *Don Joan de Serrallonga* el joven huyó a los montes, porque en una pelea había matado sin querer un «*fadrí de la vila*» y seguidamente tuvo que huir de la justicia. Esa mañana, como recuerda el bandido, «*fou la desgràcia seva*».

Por entre las leyendas sobre Serrallonga hemos encontrado sólo una (RAS, 65) (*Els tres germans*, ALC) que intenta aclarar el momento de empezar la vida fuera de ley. La leyenda explica el bandolerismo de Serrallonga como una fatalidad, de la que el joven no podía escapar. Serrallonga en sus años jóvenes no había demostrado ningunas inclinaciones por el delito o el crimen. Todo lo contrario, fundó una casa y vivía una vida tranquila dedicada al trabajo, tal como deseaba su padre. Una imagen parecida sobre la vida de Joan antes de hacerse bandido está planteada en la canción *Don Joan de Serrallonga*:

- *Teníem tres heretats,
tots dos descansats vivíem,
de continu tres criats,
fins a la taula ens servíem.*

(AC, 654) (*Don Joan de Serrallonga*, ACC).

Según la leyenda, un día le vino a visitar su padre y se enfadó, porque Serrallonga había demostrado poca fe al haber olvidado construir junto a su suntuosa casa una capilla, al contrario de lo que era costumbre y de lo que habían hecho sus dos hermanos. Furioso, su padre le maldijo y le profetizó que moriría en la horca:

- *El pare va tenir un gran disgust per la poca fe del seu fill. El va maleir i li va profetitzar que moriria penjat. Com així va ser.*

(RAS, 65) (*Els tres germans*, ALC).

Es decir, al joven no le predestinan para el bandolerismo unas cualidades extraordinarias, ni la posesión de objetos mágicos (como es en el caso de Jánošík), sino muy al contrario, un cruel destino. Es interesante también que en la antigua leyenda sobre “nyerros” y “cadells” (All, 264) (*Nyerros i cadells*, ALC) se explique el origen de la enemistad entre estos dos bandos enfrentados como consecuencia de una maldición.

De manera diferente está explicada la motivación de hacerse bandido del compañero más fiel de Serrallonga, el Fadrí de Sau. Según la leyenda (RAS, 50) (*El Fadrí de Sau s'ajunta amb en Serrallonga*, ALC), al joven le impulsó a echarse al monte el anhelo de justicia social y un fuerte sentimiento de indignación, pues había sido testigo de cómo los soldados que pasaban por el pueblo a caballo habían derribado y pisoteado a una anciana (se sugiere que era la madre del joven), y esto le llevó a buscar a Serrallonga. Le planteó su queja y entró en su cuadrilla. A esta decisión le arrastró probablemente la convicción de que los bandidos obraban en defensa de los débiles y castigaban las injusticias, tal como corresponde a la imagen del bandido idealizado, y tal como está expresado también en las leyendas eslovacas de bandidos (cf. Gašparíková I B 1 a).

Una importancia especial en la vida del bandido tiene su primer delito. En relación con Serrallonga, este momento está descrito de modo siguiente:

- *El primer robo que va fer va ser una mula, que el va robar a l'Esquirol. La va anar a buscar a la nit i se la va emportar aquí a la Sala. Una mula, el primer robo ve ser aquest...*

(RAS, 59) (*L'ajuntament de Querós el volia prendre*, ALC).

Es interesante que esta leyenda sobre la primera fechoría se inspira parcialmente en hechos reales. Serrallonga ciertamente llevaba un tanto de culpa en el robo de un mulo, que sus medio hermanos han sustraído a su madre. Serrallonga no tomó parte directa en el hecho, si bien luego se lo compró a los ladrones, a sabiendas de dónde procedía. De todas formas, no es verdad que éste hubiera sido el primer delito en la vida real de Serrallonga. Cuando ocurrió el incidente del robo del mulo, Serrallonga ya llevaba viviendo varios años en Querós y ya había cometido varios pequeños hurtos. A pesar de todo, hay que reconocer que las leyendas son bastante exactas al situar aquí el inicio de la carrera de bandido de Joan. El incidente con el mulo sí fue una de las causas por las que Serrallonga tuvo que huir de casa perseguido por la justicia, aunque no la única ni la principal (vid. 3.2. Biografías de algunos bandoleros catalanes).

B. La constitución de la cuadrilla

En las leyendas sobre bandidos la constitución de la cuadrilla es un momento muy importante en su biografía. En las leyendas eslovacas sobre Jánošík este momento está reflejado a caballo entre la ficción y la realidad, y en su representación se mezclan motivos tomados de los cuentos maravillosos con la descripción de unos rituales de admisión a la cuadrilla, que bien podrían reflejar las prácticas realmente seguidas por los bandidos.

La canción popular *Don Joan de Serrallonga* (vid. ACC) plantea sobre la constitución de la cuadrilla la siguiente versión: Serrallonga primero entró en la cuadrilla de Rocaguinarda, anduvo con él dieciocho años, pero, descontento con su capitanía, porque a Rocaguinarda no le interesaba otra cosa que su propio provecho, se independizó de él y fundó su propio grupo, en el que admitió a cincuenta hombres en una sola mañana.

Las leyendas, por su lado, no hacen mención de que Serrallonga primero anduviera con Rocaguinarda. Respecto al momento de la fundación de la cuadrilla no llegamos a conocer muchos detalles, sólo sabemos que el capitán eligió a sus compañeros según su habilidad. Por ejemplo, al Fadrí de Sau le hizo un examen de manejo de armas y le admitió porque destacó por su buena puntería:

- *El noi de Sau, li deien. Va llogar un xicot de Sau i diu que li va dir:*

- *A veure si saber de tirar!*

I li posa un blanc allà. I mentre posava el blanc, l'altre flas!, li fot pinya. I li va fer passar la bala per aquí, entremig dels dits.

- *Ep, noi! Que em podies matar!*

- *Ja n'estic ben de segur!*

- *Oh, doncs així ets bon tirador!*

I en Serrallonga el va llogar!

(RAS, 49) (*La punteria del noi de Sau*, ALC).

En el caso de los bandidos eslovacos la prueba de aptitud del mozo para el bandolerismo consiste en acertar en el blanco con la “*valaška*” o lanzar al alto una pesada maza (*budzogán*). En el caso de los bandidos catalanes consiste en manejar las armas de fuego, porque estas, sobre todo el pedreñal y el trabuco, son sus atributos típicos.

Otras leyendas describen la formación de la pareja inicial del capitán y su compañero más fiel de otra manera. Serrallonga ya está bajo la horca, incluso ya cuelga de la cuerda, cuando de pronto llega el Fadrí de Sau y le saluda ceremoniosamente:

- *Déu vos guard, Serrallonga!*

I en Serrallonga allà penjat.

- *Qui sou vós, que no us conec?*

- *Sóc el Fadrí de Sau, que vinc per a defensar-vos!*

I li dóna dos revòlvers. Ell, l'altre, li fot tiro i talla el cordell. Va trencar tot el cordó. I es van escapar.

(RAS, 50-51) (*El Fadrí de Sau va salvar en Serrallonga*, ALC).

Este saludo y su respuesta constituyen la típica réplica con la que empieza cada diálogo del capitán y el adepto para ser bandido en la representación en la danza dramática tradicional de *El ball de Serrallonga*. Después de saludarse, el Fadrí de Sau lanza a Serrallonga las armas (el anacronismo “revólveres”), él mismo rompe de un tiro la cuerda y huyen juntamente. Este motivo está próximo al motivo de la huida del bandido directamente del pie de la horca de la canción popular *L'hereu Querol* (AC, 656) (ACC).

C. Los hechos del bandido

Según las biografías legendarias, los bandidos generosos destacan por dos actividades principales: el cometer robos y el socorrer a los necesitados. En la lista de los hechos de Serrallonga, los más frecuentes son los asaltos a masías, atracos en los caminos reales, robos y secuestros. Al otro lado de la báscula están las demostraciones de generosidad hacia los pobres.

De acuerdo con las leyendas, Serrallonga cometió muchas fechorías, pero no hubo entre ellas ningún crimen grave, ningún asesinato. En este detalle se diferencian las leyendas de la canción *Don Joan de Serrallonga*, según la cual, nuestro héroe tuvo que echarse al monte porque había matado a un joven en una pelea. Respecto a la realidad histórica, las leyendas idealizan al bandido, porque el Serrallonga real sí que se manchó las manos con sangre humana. En su juicio él mismo confesó que le habían capturado, entre otras cosas, “*per haver perpetrat moltes morts.*” (Roviró i Alemany, 2002: 29).

- ROBOS, ASALTOS, SECUESTROS

Las leyendas aseguran que Serrallonga robaba a los ricos, pero en verdad no describen muchas acciones concretas. Entre los hechos más frecuentes de Serrallonga se cuentan el robo y el secuestro. El bandido elige una víctima entre los ricos y pide un rescate por su liberación. Las leyendas sobre las cuevas de Serrallonga informan de que las cavidades naturales secretas no sólo servían al bandido para su refugio, sino también como prisión para los secuestrados. En el siglo XIX el método del secuestro de viajeros se convirtió en el favorito de los trabucaires, quienes, si se retrasaba el pago del rescate, torturaban a sus víctimas y de este modo presionaban a los parientes. A diferencia de los trabucaires, en las leyendas sobre Serrallonga no hay mención de que dañara físicamente a sus rehenes.

Otras veces Serrallonga no llega a realizar el secuestro, sólo amenaza con llevarlo a cabo, por ejemplo, en la leyenda *La mesura rasa* (RAS, 52) (ALC). Elige a un rico comerciante y promete secuestrarlo si no tiene preparada una medida llena de oro. Anuncia su visita con anterioridad por medio de una carta, al igual que lo suele hacer Jánošík, y viene exactamente el día y la hora indicados.

En las leyendas eslovacas también encontramos un caso de secuestro, sin embargo, Jánošík no secuestra al usurero para pedirle dinero, sino porque quiere castigarle y le exige que destru-

ya los documentos de préstamo (*Jánošík y el tabernero*, ALE) (Gašparíková I B 4 d). No está guiado por el deseo de enriquecerse, sino por el deseo de ayudar a otra gente.

- LA GENEROSIDAD HACIA LOS NECESITADOS

El rasgo característico del bandido generoso, hasta convertirse en un tópico, es que no sólo roba a los ricos, sino también reparte entre los pobres. Castiga a los opulentos, a los que tiene por “malos”, y es protector y defensor de los necesitados, quienes están del lado de la justicia y el bien. En este tópico aparece también en las leyendas populares de Serrallonga. Como ya hemos escrito más arriba, el Fadri de Sau se unió a él porque acababa de ser testigo del maltrato a una pobre mujer, y suponía, que el bandido se podría de su lado y la defendería.

Para que Serrallonga robara a alguien le bastaba con saber que se trataba de un rico, y para socorrer a alguien le bastaba con saber que sufría carencias. No encontramos episodios en los que se recibe una dádiva por el cumplimiento de alguna condición, que es un motivo muy típico de las leyendas sobre Jánošík, el cual regala dinero a una mujer que le desea suerte, o recompensa con abundancia a alguien quien le presta algún servicio.

Serrallonga es muy generoso en su regalos (cf. Gašparíková I B 4 c) y ayuda a la gente desconocida sin esperar nada en cambio. Según la siguiente leyenda, le basta con saber, de que las personas que encuentra sufren hambre:

- *Robava als rics i ho donava als pobres. I veia un pobre d'aquests que anava, que trobava. Que abans n'hi havia molts que anaven amb un sac, tenien una manta per quedà'-se a dormir allà on fos. Si el deixaven dormir dintre una casa o una cabanya. I duien la manta i d'alló...*

- *Heu menjat?—diu que els deia!*

- *Sí. I no. I d'alló...*

Diu:

- *Doncs teniu! Si aneu a la primera taverna, o al primer hostal, atipeu-vos!*

(RAS, 48) (*Robava als rics i ho donava als pobres*, ALC).

Otras veces no regala dinero a los pobres, sino que comete un robo en su beneficio. Roba unos puercos en una masía rica y los regala a los pobres:

- *Una vegada en Serrallonga va anar a una casa de pagès molt pobra, els va dir:*

- *Heu matat porc?*

Els de la casa de pagès li varen contestar:

- *No! No n'hem pas pogut matar. Què voleu que matem, si no tenim res!*

S'hi presenta l'endemà amb dos porcs:

- *Teniu! Mateu porcs!*

Va anar a una casa de pagès rica que tenia porcs de sobres i els en va robar un parell. Després els va portar a l'altra casa.

(RAS, 53) (*En Serrallonga i els porcs*, ALC).

La ya mencionada fórmula de “robar a los ricos y dar a los pobres” se repite literalmente en varios textos y a veces va acompañada de aclaración sobre el propósito del bandolero de contribuir a la distribución más justa de las riquezas en el mundo (cf. Gašparíková I B 4 e):

- *I els (als pobres) donava monedes, que s'atipessin. Als rics els anava a fúmer, perquè:*
 - *Els rics –diu– no treballen. I aquests homes que no d'això, es moren de gana! Doncs aquests tenen dret a la vida com aquests senyoritos que no fan re. Només jaure com burros i carregats de monedes.*

Diu que sempre els feia això, en Serrallonga... En Serrallonga tenia això, era el jefe, el capità de lladres. Però d'allò, si trobava un pobre, li feia caritat, sempre! Li donava enque [encara que] fos el menjar seu que portava. Pels pobres era bo, però els rics...

No en podia veure cap!

(RAS, 48) (*Robava als rics i ho donava als pobres*, ALC).

- LA VIDA AMOROSA DE SERRALLONGA

En la biografía de Serrallonga juegan un papel importante sus aventuras amorosas, en mucha mayor medida que en el caso de Jánošík. Serrallonga estuvo casado y tuvo hijos, pero este hecho no se refleja en las leyendas populares. Mucha mayor atención goza la corta relación extramatrimonial que mantuvo con Joana Massissa (el nombre verdadero de su compañera). La leyenda *El rapte de la Joana* (RAS, 68) (ALC) comenta, que la familia de Joana se opuso a la relación entre los jóvenes, y por eso el bandido tuvo que raptarla de su casa en Barcelona y huir con ella. El hecho de que la relación de los enamorados sufriera impedimentos les justifica plenamente en el juicio del receptor popular:

- *Serrallonga s'enamorà de Joana Torrelles, donzella de bona família. Els pares i altre família de la Joana no veien amb bons ulls el casament de la parella. L'oposició era tan gran que en Serrallonga no veié altre solució que raptar-la per tal d'aconseguir-la.*

Per agafar la Joana van aprofitar un ball de disfresses que s'organitzà al palau que la família Torrelles tenia a Barcelona. Els bandolers van entrar saltant la tanca de la finca i amagats darrera de la màscara s'emportaren la Joana fora de Barcelona.

(RAS, 68) (*El rapte de la Joana*, ALC).

Joana siguió a Serrallonga en su vida por los montes, vivían en cuevas y se alimentaban con castañas y bellotas. Las leyendas interpretan la vida de Joana al lado del bandido como un hecho voluntario, considerándolo una muestra del amor sincero:

- *Deien que una vegada en Serrallonga va segrestar una noia que tenia quinze o setze anys. [...] Era una noia del Puig de Fàbregues, a l'altre cantó, a prop de Rupit. La va segrestar i quan la volia tornar ella no va voler marxar. Això deien, eh!*

(RAS, 53) (*Va segrestar una noia*, ALC).

En las leyendas sobre el rapto de Joana probablemente se produce la contaminación con la canción *Cançó del lladre* (en otra variante *La mala vida*) (AC, 631) (ACC), concretamente en dos motivos. En el motivo del amor entre el bandido y una joven, al que se oponen los padres de ella, y por eso tienen que huir:

- *La culpa no la tinc jo
 ni ella tampoc la tenia
 jo m'hi volia casar
 i sos pares no ho volien.*

(AC, 631) (*Cançó del lladre*, ACC).

y en el motivo de la joven raptada, que más tarde no quiere dejar al bandido y no quiere volver a su casa:

- *I me'n varen preguntar
d'on 'via tret esta nina,
jo me n'hi giro detràs
dient-lis que ella en seguia.*
(JG, 103) (*La mala vida*, ACC).

Parcialmente las leyendas se basan en la realidad, porque la relación entre Serrallonga y Joana en un principio tuvo su origen en un rapto. Las circunstancias, de todos modos, fueron bastante diferentes. El motivo del rapto llevado a cabo durante un baile de disfraces lo tomaron las leyendas de la literatura culta, pues aparece ya en la mencionada obra teatral *El catalán Serrallonga* o *los Bandos de Barcelona*, cuyos autores adaptaron la historia de la vida de Serrallonga a los esquemas del teatro castellano de la época, inspirándose en el drama *La muerte más venturosa* (finales del siglo XVI) de Félix Lope de Vega (1562-1635). Se inventaron un héroe completamente nuevo, en muchos puntos diferente de Serrallonga real. Le han enaltecido en su condición social: él es hidalgo y Joana pertenece a una importante familia barcelonesa. El bandolerismo de Serrallonga está motivado por unos nobles motivos sociales, y está explicado como una demostración de la rivalidad entre “nyerros” y “cadells”. Esta interpretación de Serrallonga pasó seguidamente a la abundante literatura semipopular, y finalmente a la novela de Víctor Balaguer (1824-1901) *Don Juan de Serrallonga* (1859), que recíprocamente desde finales del siglo XIX ejerció una fuerte influencia sobre la tradición popular relacionada con Serrallonga. Dicha nove-

la se inspiraba, a su vez, en el drama homónimo del mismo autor, estrenado un año antes, el cual, por cierto, sirvió de base también para el drama de Josep Aladern (Cosme Vidal i Rosich) (1869-1919) *La fi de Serrallonga*, estrenado el 3 de abril de 1898 en el Teatro Regional de Reus, y para la zarzuela *Don Joan de Serrallonga* con libreto en catalán de Francesc Pujols i Morgades (1882-1962) y música de Enric Morera i Viura (1865-1942), estrenada en el Teatro Tívoli de Barcelona el 7 de octubre de 1922⁷⁹.

Sobre la verdadera descendencia de Serrallonga (tuvo con su mujer



Joan de Serrallonga y Joana según su interpretación romántica.

⁷⁹ Muy posteriormente esta tradición teatral sería retomada por Els Joglars con su obra *Alias Serrallonga*, estrenada el 8 de diciembre de 1974 en el Polideportivo Anoeta de San Sebastián y en la que se incluían textos de Luís de Góngora y Joan Maragall, y se amenizaba con música barroca y popular catalana, entre ésta última, el himno “El segadors”, que por entonces, todavía en época de Franco, estaba rigurosamente prohibido.

cinco hijos) las leyendas no hacen mención y, sin embargo, dan mucha importancia al hijo que supuestamente tuvo con Joana, llamado Bordet, que, como ya se ha dicho, es un ente de ficción. Algunas leyendas hablan de su muerte prematura (RAS, 68) (*El fill d'en Serrallonga i la Joana*, ALC), otras comentan de que Bordet acompañó a Serrallonga fielmente cuando estaba en la cárcel, y que vino a despedirse de él bajo la horca (RAS, 69-70) (*El Bordet*, ALC).

- LAS APTITUDES Y HABILIDADES DE SERRALLONGA

Partiendo de las leyendas sobre Serrallonga podemos hacernos una idea de cómo se imaginaba el pueblo el ideal del bandolero generoso. Sobre su aspecto físico encontramos mención en la leyenda sobre su fin, en la que se comenta que era un hombre fornido y robusto, lo que está expresado literalmente: «*el bandoler era molt fort*», y también se hace evidente por el hecho de que hubiera que rematarlo a golpes de maza (RAS, 69) (*Tot es farà*, ALC).

En cuanto a las cualidades de carácter, en primer lugar se subrayan el ingenio y la astucia de Serrallonga, demostrados sobre todo en las leyendas sobre su persecución (cf. Gašparíková IA 1b; IC 2b). En muchas situaciones se demuestra también el valor de Serrallonga, por ejemplo en el episodio en el que no dudó venir con su hijo enfermo a Barcelona, aunque intuía que allí le esperaba un gran peligro. Respecto a la gente, se muestra compasivo y generoso y no espera de ella demostraciones de gratitud. Como capitán de cuadrilla parece ser respetado y querido, lo que deducimos del detalle de que sus compañeros están decididos sacrificarse por él e ir a la horca en su lugar, cosa que, por supuesto, Serrallonga no acepta. En los momentos en los que surge en la cuadrilla algún conflicto o división de opiniones, se muestra como un líder autoritario. Si alguien no respeta sus decisiones, no cede ni un paso, y hasta puede llegar a ser impulsivo y cruel, como lo observamos en la leyenda sobre el castigo de un bandido que no estaba de acuerdo con la división del botín (RAS, 64-65) (*El dit d'en Serrallonga*, ALC). La desobediencia la castiga inmediatamente cortando el dedo de su compañero, lo que da base a la leyenda local sobre el origen del monolito conocido como “El dit d'en Serrallonga). El motivo de la insumisión seguida de un castigo inmediato es una prueba de autoridad incuestionable del capitán sobre su cuadrilla, y lo hallamos también en la literatura culta en relación con otros capitanes idealizados como, sin ir más lejos, con Rocaguinarda (Miguel de Cervantes: *Don Quijote*).

Además de las cualidades humanas de Serrallonga, las leyendas hacen referencia también a sus dotes sobrenaturales, concretamente a su invulnerabilidad (cf. Gašparíková I A 1 d*). Según las creencias populares, los bandidos se hacían invulnerables por medio de la magia. Serrallonga, en concreto, tenía una moneda mágica (*En Serrallonga tenia una moneda de la sort*, ALC), y si no se la hubieran quitado, el verdugo no le habría podido hacer ningún daño. Según Joan Amades, se creía de que esta moneda la conseguían los bandidos de modo siguiente:

- *Per obtenir una d'aquestes monedes, s'havia d'aconseguir que un intermediari, sagristà o persona d'església posés la moneda sota les tovalles de l'altar de Dijous Sant, perquè cobrés virtut. Havent passat Corpus i Nadal, es rescatava la moneda. Així, doncs, qui en duia una al damunt quedava immunitzat contra qualsevol atac. Com més valor tenia la moneda, més gran era la protecció.*

(Amades, 1999: 28).

- LAS CULPAS DE SERRALLONGA

Las leyendas populares sostienen que Serrallonga fue condenado injustamente por hechos que no había cometido. La idea de que Serrallonga sufrió por las culpas de otra gente está expresada metafóricamente en la siguiente leyenda:

- Dins la capa d'en Serrallonga se n'hi amagaven molts. Això es deia ja que, donant-li la culpa, a d'altres que feien mal no els passava res: se les carregava sempre en Serrallonga.

(RAV, 69) (*Robava els rics*, ALC).

Las leyendas también expresan la creencia de que a Serrallonga lo mataron por expoliar a los ricos y favorecer a los humildes:

- Feia donar els cèntims als rics i després els repartia als pobres. Si sabia d'una casa on tenien necessitat, els ajudava. Per això el varen matar.

(RAV, 69) (*Robava els rics*, ALC).

La situación en la que el bandido idealizado sufre por culpas ajenas también plantea la leyenda sobre la casa de Serrallonga en el *carrer de l'Infern*. Según ella, Serrallonga abandonó la casa, porque ya no estaba a salvo viviendo allí, lo que fue aprovechado por un grupo de malhechores que se dedicaban a fabricar moneda falsa. Cuando les cogieron, declararon que Serrallonga era su capitán, aunque en realidad no tenían ningún trato con él (RAS, 68) (*El carrer de l'Infern*, ALC).

3. La persecución del bandido

- LOS INTENTOS INFRUCTUOSOS DE CAPTURA

La persecución es una de las etapas más emocionantes de la vida de cualquier bandido heroico. Mientras más larga se hace la etapa de la persecución, más se pone en manifiesto su astucia y su capacidad para superar las dificultades. La persecución de Serrallonga fue verdaderamente larga y muchas veces logró escaparse de las trampas que le tendieron.

La persecución se hizo mucho más intensa desde el momento en el que el virrey puso precio a su cabeza. En sus huidas, el bandido utilizaba en las más de las veces la astucia (cf. Gašparíková I C 2 b), aunque excepcionalmente podía utilizar también algún medio mágico (Gašparíková I C 2 a).

Entre los trucos más ingeniosos de Serrallonga se cuenta el haberse puesto el calzado al revés, de modo que quienes lo seguían, siempre le buscaban en sentido contrario.

También destaca su buen sentido de la orientación y su capacidad para saber aprovechar su familiaridad con el terreno para esconderse y zafarse. Hay muchas narraciones sobre sus escondites, con complicados pasadizos de comunicación, que demuestran lo bien que el bandolero conocía toda la región. Los datos topográficos de los informadores acerca de las cuevas de Serrallonga suelen ser exactos.

- Deien que en Serrallonga tenia tres coves. Una, almenys una, deien que no s'ha trobat mai, però que podria ser que estés [estigues] a les penyes de la Coma. L'altra és al Prat d'en Serra i l'altra és la de Cabrerola.

(RAS, 57) (*Les tres coves d'en Serrallonga*, ALC).

Las leyendas de los escondites y sitios frecuentados por el bandolero en los montes dan lugar a que muchas cuevas sean llamadas por su nombre. Pero Serrallonga pasó no solo a la toponimia

de los espacios naturales, sino que su nombre también está unido a leyendas urbanas, hecho que con los bandoleros eslovacos no se produce. Según la tradición popular urbana barcelonense, varias casas en las que vivía o se refugiaba, son conocidas como “la casa d’en Serrallonga”.

Otras narraciones populares dan testimonio de cómo la gente humilde le ayudaba a escapar y esconderse, lo que contribuyó a formar la visión de un bandolero querido por el pueblo. Según las leyendas, en Santa Coloma de Farners tenía muchos simpatizantes y encubridores e incluso se conocen nombres concretos de la gente que le acogía en sus casas y le apoyaba:

- A ca l’Albó de Castanyet era sempre benvingut; hi trobava sempre la taula parada. Fou un dels refugis més principals que va tenir. Des dels seus amagatalls de ca l’Agustí o de Castanyet, pujava fins al coll de Roscall, encreuament important de camins i lloc molt concorregut, i assaltava els viatgers que hi passaven.

(RAS, 64) (*Serrallonga i Santa Coloma de Farners*, ALC).

Excepcionalmente pudo utilizar Serrallonga en su huida algún medio mágico, por ejemplo en la leyenda en la que se fuga de la prisión serrando las rejas con una hierba mágica. En el *Costumari català* (1952, vol. 3, 1953, vol. 4, 99) de Joan Amades se recoge la creencia popular, según la cual, los delincuentes utilizaban “l’herba pigotera” o “de tall” para serrar las rejas de las prisiones o para abrir las cerraduras (vid. el comentario *El fill d’en Serrallonga i la Joana*, ALC).

En relación con algunos intentos fallidos de captura surgieron algunos topónimos, como se ve, por ejemplo, en la siguiente leyenda etimológica sobre la colina llamada de Malsopar:

- Una vegada estaven tota la quadrilla sopant a sota el mas Serrallonga, a la vora del Ter, a Querós, en un turó que hi anaven molt. A mig sopar els van avisar que venia la tropa a prendre’ls. La noblesa de Barcelona feia dies que el perseguien. Van marxar corrents deixant el sopar a mig fer. S’amagaren per aquells boscos i no els van trobar: la tropa va estar tota la nit voltant però no en van atrapar cap ni un. Ah, això sí, tots van quedar amb gana per no haver sopat! D’aquell turó encara ara se’n diu el turó del Malsopar.

(RAS, 53-54) (*El turó de Malsopar*, ALC).

- LA CAPTURA POR TRAICIÓN

Sólo la traición puede hacer que un bandolero idealizado sea capturado. El traidor suele ser un compañero de la cuadrilla o una mujer artera. Las versiones sobre la captura de Serrallonga difieren. Según algunas leyendas le traicionaron y vendieron sus antiguos simpatizantes, los habitantes de *ca l’Agustí*. En su casa lo acorralaron y allí lo capturó la justicia

- També s’explica que en Serrallonga es refugiava sovint a una barraca propera al mas de ca l’Agustí. Els de la casa li portaven aliment i el que li fes falta. Ell els donava part del que robava. Va ser en aquesta casa on va ser venut, acorralat i agafat per la justícia.

(RAS, 64) (*Serrallonga i Santa Coloma de Farners*, ALC).

Según otra leyenda fue capturado en una de sus cuevas (RAS, 59) (*L’agafaren a la cova*, ALC). Sin embargo, la versión más común de la captura de Serrallonga es la que señala como traidor a uno de sus compañeros:

- S'explica que en Serrallonga tenia una moneda de la sort que sempre portava a sobre. Amb aquesta moneda no li podien fer res. Les bales i els punyals li relliscaven i no el podien ferir. Però un bandoler de la seva quadrilla, en Robert, el va traïr quan dormia. Per 300 unces d'or, li varen agafar la moneda i d'aquí ve que el varen poder decapitar.

(RAS, 69) (*En Serrallonga tenia una moneda de la sort*, ALC).

La figura del traidor Robert se relaciona sobre todo con los géneros de la literatura semipopular, en las aucas y pliegos de cordel, muy apreciados por el público popular. Por ejemplo, según el "auca" número 36 de la *Historia de Don Juan de Serrallonga* (Amades, 1999: 68-73), Robert vendió al gobernador la información sobre dónde se encontraba Serrallonga, le acompañó al panteón familiar de los Sala, donde Serrallonga estaba velando la tumba de su padre recientemente enterrado. Allí lo capturaron los soldados y lo condujeron a la prisión. La traición la vengó poco después Joana, que en la primera ocasión mató a Robert de un tiro. Esta versión de la captura de Serrallonga es idéntica a la versión expuesta en la novela de Víctor Balaguer *Don Juan de Serrallonga* (1859). Se supone que de allí pasó más tarde a las leyendas populares.

La figura de Robert aparece también en la danza dramática "Ball de Serrallonga". Su papel de traidor está subrayado por su apariencia y su comportamiento. Los demás bandidos están armados con pistolas, pero él lleva un puñal, como símbolo de la traición. Lleva también una bolsa de dinero, a modo de Judas, sus movimientos son inseguros y frecuentemente mira de refilón, como si le pesara la mala conciencia.

4. La muerte del bandido

El momento que glorifica al bandolero es también su digno comportamiento en el patíbulo. La importancia de este momento en cualquier biografía legendaria la subrayó también Joan Amades, escribiendo que las masas populares admiraban al bandido, entre otras cosas, por el valor demostrado ante el verdugo⁸⁰.

El pueblo apreció la integridad de Serrallonga al rechazar el auxilio de sus compañeros, los cuales intentaban ayudarlo a escapar de la cárcel. Según estas leyendas, sus amigos visitaban en la prisión a Serrallonga disfrazados de frailes y le proponían que cambiara de ropa y saliera de la cárcel vestido con un hábito, mientras otro se quedaría por él para ir a la horca, pero Serrallonga no permitió que esto ocurriera. Por otro lado, dicho comportamiento demuestra la gran entrega que tuvieron por él sus amigos (RAS, 69) (*Disfressat de frare*, ALC).

Igualmente, Serrallonga rechazó la ayuda ofrecida por su hijo el Bordet, quien le propuso suicidarse para no enfrentarse al verdugo (RAS, 69-70) (*El Bordet*, ALC).

Otra referencia al comportamiento del bandido en el patíbulo lo encontramos en los apuntes y escritos de Joan Amades, presentados en forma de una narración muy larga, acortada por el autor de la publicación *Serrallonga, el bandoler llegendari català* (2002) Xavier Roviró i Alemany. Aunque dicha narración está presentada por Joan Amades como leyenda popular, su contenido coincide perfectamente con la trama de la novela de Víctor Balaguer: Joana y el Fadrí de Sau vinieron a visitar a Serrallonga en la cárcel y le ofrecieron la posibilidad de rescatarlo, porque las cuadrillas de Tallaferro y Ferrofred esperaban afuera sólo su señal para asaltar la prisión. Pero Serrallonga lo rechazó porque no quiso que se vertiera más sangre por él:

⁸⁰ «Serrallonga es convertí en personatge de llegenda per a Joan Amades sobretot perquè se l'identificà amb la defensa de les masses populars i per la valentia davant el botxí» (Amades, 1999: 26).

- *Quan va ésser en capella, la justícia va permetre a la Joana i al Fadrí que l'anessin a veure i que li parlessin per darrera vegada. Ells varen oferir-se per salvar-lo, ja que a la vora hi havia en Tallaferro i en Ferrofred, amb tota la seva gent, esperant la senyal convingut per assaltar la presó i no deixar ni un jutge ni un guarda vius. En Serrallonga de cap manera no volgué que es vessés sang per culpa seva.*

(RAS, 71) (*La Joana i el Fadrí seguiren la seva obra*, ALC).

Seguidamente Joana y Fadrí de Sau tuvieron que jurar a Serrallonga que «*continuarían en su obra*», lo que es una escena tomada de la novela de Víctor Balaguer, típica también de las canciones de cordel que tienen como tema el fin de Serrallonga.

Otro intento de salvar a Serrallonga se produjo casi en sus últimos momentos, camino al cadalso. Los frailes de la orden de San Agustín intentarían liberarle cuando la comitiva pasara por delante del convento, pero por desgracia ese día no llevaron al condenado por ese camino, y por tanto no pudieron realizar su acción:

- *El dia que el portaven a la forca havia de passar per davant del convent de sant Agustí. Allí els frares tenien previst de fer-lo vestir amb els seus hàbits i així poder escapar. Però aquell dia la comitiva que portava el condemnat a mort no va passar pel lloc acostumat i els frares no van poder fer l'engany.*

(RAS, 69) (*Disfressat de frare*, ALC).

El comportamiento de Serrallonga en la horca fue valiente y calmado. La tradición narra que la cuerda no pudo acabar con él y por ello el verdugo tuvo que rematarlo a golpes de maza. Serrallonga le pidió educadamente si no pudiera cambiar de lado de donde le daba los golpes, a lo que el verdugo respondió: «*Tot es farà*». Esta expresión se ha quedado en la fraseología popular para indicar que hay que tener calma y no precipitarse. Según las canciones semipopulares, Serrallonga no fue ahorcado, sino decapitado.

Diferentes versiones del fin de Serrallonga son excepcionales. Según otros informadores, la leyenda asegura que a Serrallonga no lo cogieron nunca y su pista se perdió tras la frontera de Francia, hacia donde supuestamente se escapó:

- *En Serrallonga em sembla que va passar la frontera. I em sembla que va ser quan es va perdre, em sembla, la història d'en Serrallonga.*

(RAS, 48) (*Robava als rics i ho donava als pobres*, ALC).

o en otra se narra la que a Serrallonga le cortó el cuello un barbero al afeitarlo:

- *A en Serrallonga, el meu pare explicava que l'havia matat un barber. Anava amb un barber. Van donar cèntims en el barber, i el barber, afaitant-el el va degollar. Llavors ja van treure la cançó sobre el barber.*

(RAS, 59) (*Un barber va matar en Serrallonga quan l'afaitava*, ALC).

5. El legado del bandido

Numerosas son las narraciones sobre los pasadizos, minas y cuevas que sirvieron a Serrallonga como vivienda o como escondite para sus tesoros. Muchas cavidades naturales en la sierra de las Guillerías llevan el nombre del bandido, pero más a menudo nos encontramos con *les coves*

d'en Serrallonga (cf. Gašparíková I D 2 a). Los tesoros, según las leyendas catalanas, siempre están escondidos en los mismos lugares dónde se refugiaban los mismos bandidos (cf. Gašparíková I D 1 a):

- Prop de Vallclara podem veure els esqueis de la serra de Cabrerola, orientada cap al Nord. Prop de la casa de Cabrerola, ben amagada entre el rocam, podem trobar la cova de Vallbudeny. Expliquen que en Serrallonga i la seva quadrilla s'hi amagaven sovint i que hi deixaren amagat molt or i tresors que ningú encara no ha trobat.

(RAS, 63) (*Les coves de Vallbudeny*, ALC).

Las leyendas recuerdan que los tesoros provenían del pillaje de la gente rica. Sólo excepcionalmente pueden proceder de otras fuentes, como es, por ejemplo, el caso de la riqueza de la Sala, que es regalo de las hadas (en este caso no se trata de un tesoro de bandidos en el propio sentido de palabra).

Con las narraciones sobre tesoros suele estar ligada cierta atmósfera misteriosa, generada por afirmaciones tales como que la cueva dónde supuestamente están los tesoros todavía «ningú l'ha trepitjat» (RAS, 54) (*A dins la cova d'en Serrallonga hi ha un tresor amagat*, ALC), y el tesoro legendario, buscado por la gente ya desde hace tiempo, «encara no s'ha trobat» (RAS, 63) (*Les coves de Vallbudeny*, ALC).

En relación con las leyendas eslovacas sobre tesoros hemos advertido que suelen estar unidas con elementos de fantasía popular. Los tesoros pueden proceder del pillaje hecho a personajes demoníacos, como por ejemplo una bruja, o suelen ser guardados por seres sobrenaturales. Al contrario, las leyendas catalanas sobre tesoros no reflejan las supersticiones populares en una medida especialmente alta. Si los tesoros resultan inaccesibles, no es porque encima de ellos estuviera alguna fuerza protectora sobrenatural, sino porque están guardados por los bandidos en lugares desconocidos.

Excepcionalmente alguna leyenda puede advertir del peligro relacionado con la intención de descubrir el tesoro, pero no aclara en qué consiste tal peligro. Por ejemplo, antes de entrar a la mina del castillo de Fogueres, el narrador recomienda cumplir ciertos requisitos:

- Al castell de Fogueres hi ha com una mina. Hi ha dos forats a mig de la cinglera, un una mica més avall que l'altre. Deien que antes d'entrar-hi havies de deixar entrar un gat o un gos all'dintre. Si el gat o el gos tornaven a casa seu, llavors hi podies entrar. I si no; que no hi entres-sis!

(RAS, 58) (*El castell de Fogueres*, ALC).

El tesoro mismo de esta leyenda está descrito como un tesoro mágico, y se basa en tradiciones muy antiguas, pues la piel dorada de oveja recuerda el motivo legendario clásico del vellocino de oro, ubicado en la Cólquida, en la orilla oriental del Mar Negro, y que fue robado por Jasón.

4.2.2.1.4. El estilo de las leyendas sobre Serrallonga

Las leyendas sobre bandidos suelen aparecer en forma de una corta noticia, que muchas veces no sobrepasa la extensión de unas cuantas oraciones. El estilo es simple, mucho menos elaborado y adornado que en otros géneros de la prosa popular. Muchas veces la leyenda histórica consiste en resumir una breve anécdota, que es transmitida sin aportar demasiados deta-

lles. En el caso de las narraciones sobre Serrallonga, los narradores populares pueden incluir en una leyenda varios episodios de la vida del héroe, de modo que surge una narración más extensa, pero esto no ocurre muy a menudo.

4.2.2.2. OTROS BANDIDOS

4.2.2.2.1. Fadrí de Sau

Con la excepción de Serrallonga, alrededor de ningún otro bandido catalán se formó un ciclo de leyendas, sino que se vinculan a ellos sólo unas cuantas noticias sueltas. Los nombres de los bandidos coinciden en gran medida con los protagonistas de las canciones populares, aunque esto no es una condición excluyente. Por ejemplo, en las canciones se menciona muy poco el nombre del compañero de Serrallonga, Fadrí de Sau, pero en las leyendas populares aparece con frecuencia. Lo conocemos sobre todo como héroe secundario en las leyendas sobre Serrallonga, donde desempeña el papel de su más fiel amigo. La mayoría de ellas cuentan cómo se juntó con Serrallonga, cómo entró en su grupo o cómo intentó ayudarlo a fugarse de la cárcel. En algunos casos Fadrí de Sau sale de la sombra de su capitán y centra la atención en su persona en tanto que protagonista, como, por ejemplo, en la leyenda en la que se hace referencia a su carácter juerquista y conflictivo (RAS, 49-50) (*En Serrallonga i el Fadrí de Sau*, ALC). Con su nombre se relacionan también algunas formaciones naturales (*“la cova del Fadrí de Sau”*), lo que es un privilegio gozado sólo por bandidos verdaderamente importantes.

4.2.2.2.2. Toca-son⁸¹

Entre otros compañeros de Serrallonga, uno que destacó más tarde como héroe independiente y capitán de su propia cuadrilla, fue Toca-son. El argumento de la leyenda sobre su mal fin coincide completamente con el contenido de la canción popular *Toca-sons* (AC, 662) (ACC). El bandido asaltó a un caminante y quiso robarle la capa, pero aquél le disparó a la frente en defensa propia. Luego dio aviso al alcalde de Taradell, quien le felicitó y le pagó la recompensa. La narración bajo el título *La fossa d'en Toca-son* (www.histoca.html) (ALC) señala como vencedor de Toca-son a un «*pobre pastor del Manso*». Este acontecimiento, históricamente cierto, inspiró tanto la leyenda como la canción popular, pero también está captado en las canciones de cordel, difundidas en forma de pliegos sueltos (vid. comentario *Toca-sons*, ACC). En Barcelona fueron estampados dos textos de canciones en los que la versión de los hechos coinciden con la leyenda popular, pero aportan también el nombre del joven que mató al bandido: Montserrat Campodron (Montserrat en la actualidad es un nombre femenino, pero en este caso lo lleva un hombre).

4.2.2.2.3. Serraller

Otro bandido que encontró reflejo tanto en la prosa como en la canción popular, fue Serraller (siglo XVIII). A diferencia de Toca-son, en su figura no se inspira ninguna canción de cordel, y a diferencia de Serrallonga y Fadrí de Sau, Serraller no está reflejado en las leyendas populares como un bandolero idealizado. La canción y la leyenda se refieren a acontecimientos diferentes de la vida del bandido. Mientras que la canción narra su captura, la leyenda, incluida en nuestra antología (ALC), describe el hecho de Serraller con el que más “fama” se ganó. Se

⁸¹ El nombre del bandido lo encontramos en diferentes variaciones: Toca-son, Toca-sons, Tocasson.

trata del asesinato múltiple en Cal Gravat, en el pueblo de Folgueroles. La canción y la leyenda difieren en el modo en que describen al protagonista. Mientras que en la canción aparece como un bandolero que no tenía más propósito que vaciar los bolsillos:

- *Companys, si voleu venir,
farem vida regalada;
no matarem a ningú
només buidarem butxaques.*
(AC, 663) (*El Serraller*, ACC).

la leyenda le presenta como un bandido excepcionalmente cruel, de hecho no duda en asesinar a todos los miembros de la familia, en cuya casa se hizo contratar como jornalero, para robarles seguidamente:

- *Una nit va matar tots deu estadants, petits i grans. Els de cal Gravat dormien tranquil·lament quan el Serraller els va anar agafant d'un a un i els va anar tirant al paller encès. No queda clar si els matava a cops de destrat i després els anava tirant al paller, o morien cremats un a un. La qüestió és que van morir tots deu: avis, pares, fills i mossos. Els robà tot el que va poder i s'escapà.*

(RAV, 75) (*La matança de cal Gravat de Folgueroles*, ALC).

Como ya hemos escrito más arriba, es interesante que la valoración del carácter del bandido expresada a través de la canción y la leyenda no tienen por qué coincidir, a pesar de que los dos textos, tanto el de la matanza en la casa de los Gravat como el de la captura de Serraller en el hostel de Bolló, están inspirados en hechos reales.

4.2.2.2.4. Becaina

Otro bandido del que la canción y la leyenda ofrecen una imagen contradictoria, es Becaina (siglo XIX). Mientras que la canción lo caracteriza como a un bandido por culpa del cual mucha gente ha sufrido:

- *Entre robos i crims
n'ha fet molt danys;
molta gent patien
per tal lacai.*
(AC, 457) (*En Becaina*, ACC).

la leyenda lo presenta en términos muy positivos. En ella está caracterizado como prototipo del bandido idealizado: nivelador social, protector de los pobres, inútilmente perseguido, pero al final atrapado a traición:

- *En Bacaina era un bon home. Ajudava als que ho necessitaven tot robant els rics. Era un bandoler que corria per les Guilleries. L'havien provat d'atrapar moltes vegades i no ho aconseguien. Sempre s'escapava. Van oferir molts diners al qui l'atrapés i els carboners de Susqueda van traïr-lo.*

(RAV, 78) (*En Becaina va ser traït pels carboners*, ALC).

La canción y la leyenda tampoco coinciden en la descripción de su primer hecho delictivo. Según la leyenda, se trataba del asesinato del alcalde de Osor, a consecuencia del cual el bandido también recibió su apodo Becaina, lo que significa Siesta (ver *Becaina*, ALC). La canción, sin embargo, describe su primer hecho de la manera siguiente:

- *La primera sortida
que ell ne va fê
va ser robâ el matxo
a n'en Baié;
volia matar l'amo,
i no pogué,
que va corrê a amagar-se,
gran sort tingué!*
(AC, 457) (*En Becaina*, ACC).

A diferencia de los bandidos anteriores, éste actuaba de forma individual. No hay mención de que tuviera una cuadrilla a su mando.

4.2.2.2.5. El Cabrer

Las leyendas aseguran que El Cabrer que era un bandido que «robava als rics per a donar als pobres». Es una figura excepcional entre los bandidos catalanes del siglo XIX: en esa época la imagen del bandido confluía con la imagen de los trabucaires, caracterizados por su violencia y crueldad, y la verdad que quedaban pocos bandidos idealizados. El nombre verdadero del bandido era Josep Costa. Su apodo se lo ganó en su juventud, porque guardaba rebaño de cabras a una rica masía berguedana. El Cabrer sobresalió por entre otros de su oficio por su carácter pacífico. Diferente lo hace también el hecho de que a su alrededor reunió más cantidad de leyendas que otros bandidos de su época. La visión sobre su personalidad transmitida a través de canciones y leyendas se complementa. La canción asegura que elegía sus víctimas sólo entre la gente a la que no le faltaba de nada («*gent que no els feia falta*»):

- *Sentint parlar del Cabrer
allí tothom tremolava,
perquè els fa dona el diner,
a n'els pobres no els fa rê,
els que el veïen tots callaven.*
*El seu modo de robar
n'és un bon tant miserable,
en robava alguns rectors,
pagesos rics i senyors,
i a gent que no els feia falta.*
(AC, 664) (*Cabrer*, ACC).

En las leyendas se presenta como un bandido que al obrar no utiliza violencia, sino astucia e ingenio (cf. Gašparíková I A 1 b). Cabrer es un maestro de los disfraces. Según refiere Josep Gibert (1989: 246) en la umbría de Canals, en la parte alta de un precipicio, a donde se accedía trepando por un pino que ocultaba la entrada, fue descubierta una cueva en la que encontraron

vestidos de párroco, mozo de escuadra y otros, utilizados por el bandolero en sus fechorías. Una de sus hazañas más sonadas fue el robo del cura de Seva, llevado a cabo en medio de un banquete organizado en su propia casa. El Cabrer acudió a la cena disfrazado de párroco y robó al cura mientras estaban en casa todos sus invitados (Mestres, 118) (*Cabrit*, ALC). (Un motivo similar de asalto en medio de un banquete, en el que nadie espera al bandido, lo encontramos también en relación con Jánošík.) Otra vez El Cabrer logró robar, también disfrazado de párroco, al cura de Gresollet en su propia parroquia, vigilada por mozos de escuadra y guardias civiles (JG, 247) (*Cabrer*, ALC). El Cabrer sentía preferencia por los párrocos, porque creía que eran ricos, lo que deducía del hecho que en las iglesias veía muchos objetos de valor.

Además de robar, El Cabrer también ayudaba a la gente necesitada. Por ejemplo regaló un puñado de onzas de oro a una vieja que transportaba aceite en una raquítica burra, hecho narrado en la leyenda titulada *Cabrer una atra vegada* (JG, 248) (ALC). Las canciones y las leyendas aseguran que Cabrer ayudaba a la gente humilde y que muchos pobres se hicieron ricos gracias a su ayuda.

Coincidiendo con lo que se canta en la canción, de la leyenda llegamos a saber que «*els miseriosos no declaraven mai la seva presència quan el sabien fent de les seves per algun indret de la contrada*» (*El Cabrer una altra vegada*), lo que demuestra que contaba con el apoyo del pueblo llano. Como suele ocurrir con los bandidos idealizados, a El Cabrer lo pudieron capturar sólo gracias a una traición. La canción y la leyenda señalan como traidores a los contrabandistas de Maçaners (su jefe se llamaba Josep Camps, a. Orella), quienes lo capturaron en la localidad de Rassos de Peguera, a causa de la rica recompensa que ofrecían por su cabeza:

- La fi del Cabrer tingué lloc als Rassos de Peguera, on tres contrabandistes de Maçaners el van agafar i el portaren a Molersi després a Saltes. El governador militar havia ofert una recompensa de vint-i-cinc dobles a qui el capturés. Pel camí de Berga, prop del grau de Vallcebre, l'afusellaren els mossos d'esquadra.

(Figuera i Abadal, 108) (*El Biel i El Cabrer*, ALC).

Se dice, que el bandolero tenía tesoros escondidos en una cueva. La encontraron unos leñadores y tras dividirse el dinero entre sí, se hicieron ricos.

Es interesante que la mención de los tesoros de El Cabrer esté relacionada con elementos mágicos, hecho que no es corriente ni siquiera en los más antiguos y más clásicos bandidos catalanes. Por ejemplo, según una leyenda de la Cerdaña, el tesoro del que se apoderaron unos jóvenes de Urús se transformó en escorpiones, serpientes, lagartijas y otros bichos (Figuera i Abadal, 110) (*La cova del Cabrer*, ALC) (cf. Gašparíková I D 1 b). Probablemente se trataba de un tesoro del que se apoderaron sin cumplir con alguna de las condiciones para romper su encantamiento.

4.2.2.2.6. Capablanca

El bandido Capablanca se diferencia de los hasta ahora vistos por el hecho de ser un bandido legendario, puramente ficticio. No sabemos nada de él como personaje histórico: no conocemos ni su nombre, ni la época en la que vivió. Sin embargo, es un bandolero emblemático de la sierra de l'Obac, donde se conserva una rica tradición folclórica suya. Por ejemplo, las leyendas explican cómo se ganó su sobrenombre y describen su peculiar manera de asaltar a la gente en el camino real, utilizando para ello su blanca capa (vid. ALC).

4.2.2.2.7. Bandidos anónimos

En la tradición catalana encontramos también leyendas sobre bandidos anónimos, algunas veces solitarios, otras veces actuando en grupos. En muchas de estas leyendas se percibe la postura de rechazo hacia los bandidos. La gente no simpatizaba con ellos, ni los veía como héroes, sino que les temía como a unos criminales peligrosos. Las leyendas se centran en los hechos delictivos de los bandidos: asaltaban a los comerciantes por los caminos reales o atacaban a la gente que vivía en masías aisladas. Las víctimas no son personas necesariamente ricas, pero siempre es gente desprotegida: un comerciante valenciano que camina en solitario desde la feria donde honradamente había ganado su dinero, o una vieja que vivía sola y que tuvo que defender la masía contra un grupo de malhechores. Las leyendas que describen la defensa de la ciudadanía contra los bandidos celebran el valor y el ingenio de estas gentes sencillas, y también dan testimonio sobre el hecho de que la población ayudaba voluntariamente a la justicia en las campañas contra los bandidos, organizadas por las fuerzas del orden. Si se conseguía capturar al bandido, la gente no sentía compasión de él, sino alegría, porque había un malhechor menos. Si tenían ocasión, no dudaban en tomarse la justicia por su mano, como ocurre en la narración sobre el hostel de Grau (BiB, 33) (*La biga dels Penjats*, ALC). Igualmente, el pastor que mató a Toca-son no es tenido por un asesino alevoso, sino como por héroe, al igual que los campesinos que capturaron y colgaron a los bandidos en el ya mencionado hostel del Grau. En otras leyendas se celebra el valor de las ancianas que defendieron contra los bandidos toda una masía (*Llegendes de Sant Llorenç*) (*L'àvia Dalmau*, ALC) y (Figuera i Abadal, 111) (*Els lladres i la vella Garra-va*, ALC).

Entre las leyendas también encontramos un recuerdo del narrador que es testigo ocular de las diligencias de las autoridades para proteger a la población de los asaltos de los bandidos, cuando regresaban de la feria (RAS, 62) (*Els bandolers assaltaven els negociants*, ALC). Esta narración da testimonio del bandolerismo como un fenómeno social todavía no excesivamente lejano en el tiempo.

Y, por fin, en el repertorio de leyendas sobre los bandidos anónimos encontramos también narraciones según las cuales, un hecho aislado de robo puede ser cometido no sólo por delinquentes profesionales, sino también por personas en situación de necesidad. En estos casos no se expresa hacia ellos una postura negativa, sino que se tratan con compasión y comprensión. Así es en la leyenda *El pescador de Santa Agnès* (*Llegendes de Sant Llorenç*) (ALC) sobre un pobre padre y su hijo, que roban dos ovejas al pastor para poder celebrar la Fiesta mayor de su aldea como es debido. En este caso los ladrones no hacen uso de la violencia, sino de la astucia y el sentido del humor, como corresponde al tema internacional sobre el “maestro ladrón” (The Master Thief) (AaTh 1525 C), que se actualiza en esta leyenda.

Bibliografía

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, reedición de 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1995) (Preklad do španielčiny/traducción al español: PEÑALOSA, Fernando) *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

ALBRECH, Ramon (2003) *Històries de Catalunya (bruixes, capellans i bandolers)* CCG Edicions. Girona.

- AMADES i GELATS, Joan (1982) *Costumari català. I.-V.* Salvat. Edicions 62. Barcelona.
- AMADES i GELATS, Joan (1999) *El ball de Serrallonga.* Edicions El Mèdol. Tarragona.
- AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoner.* Editorial Selecta. Barcelona.
- AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Rondallística.* Editorial Selecta. Barcelona.
- AMADES i GELATS, Joan (1996) *Les millors llegendes populars.* Edició Selecta. Barcelona.
- AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1995) (Preklad do španielčiny: PEÑALOSA, FERNANDO) *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación.* Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.
- BALAGUER i Cirera, Víctor (1858) *Don Juan de Serrallonga, o los bandoleros de las Guillerías. Drama en cuatro actos y un prólogo.* Imprenta de Cervantes. Barcelona.
- BALAGER i CIRERA, Víctor (1988, traducció de Valeri Serra Boldú de la 5^a edició castellana publicada el 1923) *Don Joan de Serrallonga I, II.* Editorial Curial. Barcelona.
- BALAGUER, Víctor (1959) *La Bandera de la muerte.* Coautor: ALTADILL, Antoni. Librería de Salvador Manero. Barcelona.
- BANÚS i BLANCH, Miquel (2003) *Collsacabra-Paisatges i llegendes.* Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas y narraciones.* Edición y prólogo de GARCÍA MORALES, Justo (1970). Editorial Libra. Madrid.
- BARGALLÓ VALLS, Josep (1987) *Literatura catalana del segle XVI al XVIII.* Editorial Teide, S. A., Barcelona.
- BERCEO, Gonzalo de *Milagros de Nuestra Señora.* Edición de GERLI, Michael (1989) Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid.
- BOADA, Martí (2004) *Recull de Llegendes de la regió del Montseny.* Edicions el Brau. Figueres.
- BUTINÁ, JIMÉNEZ Julia (coordinadora) (1998) *Literatura catalana II. Siglos XVI-XIX.* Universidad nacional de Educación a distancia. Madrid.
- CAIXÁS, Jordi; CÒNSUL, Isidor; CORRETGER, Montserrat; GADEA, Ferran; JULIÀ, Lluïsa; SOLDEVILA, Llorenç (1998) *Breu història de la literatura catalana.* Edicions de la Magrana, S. A., Barcelona.
- CAMARENA, Julio; CHEVALIER, Maxime (1995-2003) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Tomos I- IV.* Centro de Estudios Cervantinos. Madrid.
- CARBONELL, Antoni; ESPADALER, Anton; LLOVET, Jordi; TAYADELLA, Antènia (1979) *Literatura catalana dels inicis als nostres dies.* EDHASA, Barcelona.
- CASALS, Glòria; Llanas, Manel; PINYOL I TORRENS, Ramon; SOLDEVILLA, Llorenç (1995) *Literatura catalana amb textos comentats.* Edicions 62, Barcelona.
- CATALÀ I ROCA, Pere (1998) *Llegendes de castells catalans.* Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1999) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Edición cultural dirigida por Andrés Amorós. Ediciones SM. Madrid.
- CARO BAROJA, Julio (1990) *Ensayo sobre literatura de cordel.* Ediciones ISTMO, S. A., Madrid.
- COLL, Pep (1989) *Quan Judes era fadrí i sa mare festejava. Rondalles del Pallars.* Edicions de la Magrana. Barcelona.

- ESPADALER, Antón (1989) *Literatura catalana*. Taurus. Madrid.
- ESPUNYES, Josep (2001) *Segrada: Motarrots i llegendes de l'Alt Urgell*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- FERRANDO i ROIG, Antoni (2002) *Les sendes dels bandolers. (Sant Llorenç del Munt, Serra de l'Obac)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- FIGUERA i ABADAL, Manel (2001) *Llegendes de Cerdanya*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- FUSTER, Joan (1963) *El bandolerisme català II. La llegenda*. Aymà. Barcelona.
- GENNEP, Arnold van (1982, Facsímil de la edició del 1914) *La formación de las leyendas. Presentación de Ramona Violant*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.
- GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.
- JIMÉNEZ BUTIÑÀ, Julia (coordinadora) (1998) *Literatura catalana II, Siglos XVI-XIX*. Universidad nacional de Educación a distancia, Madrid.
- LLUÍS, Joan (1988) *Històries i Llegendes del Pallars*. Selecta-Catalònia. Barcelona.
- MELO, Francisco Manuel de (1982) *Guerra de Catalunya*. Fontamara. Barcelona.
- MESTRES, Apel·les (2004) *Llegendes del Montseny*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- PLANES BALL, Josep Albert (2000) *Llegendes de Montserrat*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- PROPP, Vladimir J. (1974) *Las raíces históricas del cuento*. (preklad/traducció de José Martín Arancibia). Editorial fundamentos. Madrid.
- PROPP, Vladimir J. (1987) *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos y El estudio estructural y tipológico del cuento de MÉLÉTINSKI*, Editorial fundamentos. Madrid.
- REGLÀ, Joan (1962) *El bandolerisme català I. La història*. Aymà. Barcelona.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. (1982) *Literaturas catalana, gallega y vasca*. Editorial Playor. Madrid.
- RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, JOAQUIM (1985) *Història de la literatura catalana. Volum V*. Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- RIQUER, Martí de (1985) *Història de la literatura catalana. Volum IV*. Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- ROIG, Adrien (1989) "Una manifestació de catalanofília literària: El català Serrallonga, comedia de tres ingenios". In: *Actas del X Congreso de la AIH*. Centro Virtual Cervantes. www.cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_x.htm
- ROMEU i FIGUERAS, Josep (1993) *Materials i estudis de folklore*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.
- ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2000) *100 Llegendes de la Plana de Vic*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.
- RUBIÓ i BALAGUER, Jordi (1984-1985) *Història de la literatura catalana. Volum I.- II*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- RUIZ i CALONJA, Joan (pròleg de Jordi Rubió) (1954) *Història de la literatura catalana*. Teide, Barcelona.
- SALVANS i COROMINAS, Anicet (1993) *Perot, el bandoler*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

SARGATAL, Ramon; CANAL, Susanna (1998) *Diccionari d'escriptors en llengua catalana*. Edicions 62. Barcelona.

SAU, Victoria (1973) *El catalán, un bandolerismo español*. Ediciones Aurea. Barcelona. -

SIRERA, José Luis (1982) *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*. Editorial Playor. Madrid.

SOLER i AMIGÓ, Joan (1998) *Enciclopèdia de la fantasia popular catalana*. Editorial Barcanova. Barcelona.

SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I-V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.

UTHER, Hans-Jörg (2004) *The Types of International Folktales*. Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica. N° 284-285.

VERDAGUER, Jacint (1997) *Rondalles*. Editorial Onda. Barcelona.

VIDAL ALCOVER, Jaume (1980) *Síntesi d'història de la literatura catalana*. Edicions de La Magrana. Barcelona.

VIDAL ALCOVER, Jaume (1978) *Trets fonamentals de la literatura*. Dopesa, Barcelona.

VIOLANT RIBERA, Ramona (1990) *La rondalla i la llegenda. Contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.

Internet. *Llegendes de Sant Llorenç*: www.agora.za.com/mitcat/bandol.html#b3

Internet. *Llegendes i contalles de Bages*: www.pie.xtec.es/satis/ac/llegenda/textos/artdf07.htm

Internet. *histoca*.html. www.campus.uab.es/~2116156/bandoler.html

Filmografía

Don Juan de Serrallonga (1949) Dirección: Ricardo Gascón. Intérpretes: Amedeo Nazzari, María Asquerino.

Abreviaturas

Abreviaturas de las fuentes

AC, página: AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoners*. Editorial Selecta. Barcelona.

All, página: AMADES i GELATS, Joan (1996) *Les millors llegendes populars*. Edició Selecta. Barcelona.

AR, número del texto: AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Editorial Selecta. Barcelona.

BiB, página: BANÚS i BLANCH, Miquel (2003) *Collsacabra.- Paisatges i llegendes*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Figuera i Abadal, página: FIGUERA i ABADAL, Manuel (2001) *Llegendes de Cerdanya*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

JG, página: GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.

Marigot, Sanz, página: SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Mestres, página: MESTRES, Ape?les (2004) *Llegendes del Montseny*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

RAV, página: ROVIÓ I ALEMANY, Xavier (2000) *100 Llegendes de la Plana de Vic*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

RAS, página: ROVIÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.

SMSP, página: SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Verdaguer, página: VERDAGUER, Jacint (1997) *Rondalles*. Editorial Onda. Barcelona.

Abreviaturas de los catálogos

AaTh: AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki. Vydavateľ.

Gašparíková: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) "K problematika interetnického katalógu prozaických podaní. (Návrh na klasifikáciu zbojníckych rozprávkových látok)". In: *Slovenský národopis* 14, 2., pág. 457-464.

Krzyżanowski: KRZYŻANOWSKI, Julian (1962-1963) *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym I-II*. Wrocław, Warszawa, Kraków.

MI: THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I-V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.

Otras abreviaturas

ALC Antología de las leyendas catalanas.

ACC Antología de las canciones catalanas.

5. La temática de bandoleros en la canción popular

5.1. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA CANCIÓN POPULAR ESLOVACA

5.1.1. INTRODUCCIÓN

5.1.1.1. CANCIONES Y BALADAS DE TEMÁTICA DE BANDIDOS

En la tradición folclórica eslovaca encontramos la temática de bandidos en las canciones líricas y lírico-épicas. Carácter lírico-épico tienen no sólo las canciones con argumento, es decir las *baladas*, *romances* y las *canciones noticieras*, sino también muchas de las canciones que se suelen considerar como líricas, porque a menudo contienen también elementos argumentales que pueden considerarse como épicos. No obstante, en estas canciones, a diferencia de las baladas, los motivos épicos quedan poco desarrollados, son fragmentarios y no constituyen una historia con principio y final. Para distinguir estas dos clases de canciones, a las composiciones con predominancia de elementos líricos las llamaremos *canciones líricas* y a las composiciones en las que prevalece el principio épico, *canciones narrativas*⁸².

En nuestra clasificación no hay lugar, sin embargo, para las canciones épicas de bandidos, dado que las canciones *épicas* en el propio sentido de la palabra apenas existen en el folclore eslovaco. La épica no se formó en la tradición eslovaca de la manera en que lo hizo entre otros pueblos eslavos y de las que son ejemplo las *былины* rusas, las *думи* ucranianas o las canciones “junačke” y “hajdučke” de los eslavos meridionales. No sólo en el folclore eslovaco, sino en el de todos los eslavos occidentales no se desarrolló el género de la *epopeya heroica* (*hrdinský epos*) tal como ocurrió en otros pueblos europeos. Los recuerdos de los hechos de los héroes se conservan, por tanto, sobre todo en las leyendas populares.

Las canciones líricas sobre bandidos son las más frecuentes y, según Soňa Burlasová (1988: 472), «la vida de los bandidos y su problemática están expresadas en ellas con su mayor autenticidad, variedad y veracidad» (“život zbojníkov a problematika s ním spätá sú vyličené v najväčšej autentickosti, rozmanitosti a realnosti”). Su protagonista es el bandido anónimo, llamado “zbojník”, “zbojníček”, “šuhajko”, “hôrny chlapec” (bandido, bandidito, mocito, montaraz), con

⁸² El término *canción narrativa* (*naratívna pieseň*), correspondiente al término alemán *Erzähl lied* o término esloveno *prpovedna pesem*, se introdujo en la nomenclatura terminológica eslovaca gracias a la participación de los folcloristas eslovacos en la constitución del catálogo tipológico internacional de las baladas populares europeas, cuyo resultado es el *Catálogo de canciones narrativas eslovacas* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní, Typenindex slowakischer Erzähllieder*) (1998) en tres tomos, de Soňa Burlasová.

menor frecuencia puede ser algún bandido con nombre concreto. Las canciones líricas referidas a Jánošík se distinguen por el hecho de contener más elementos dramáticos y épicos que la lírica sobre el bandido anónimo. Características de la lírica son la reflexión y la introspección personal del bandido que medita sobre su inseguro destino, expresa su preocupación por la siempre presente amenaza de la traición, la captura y la horca. Otras veces se pone en primer plano una imagen lírica de la naturaleza con la que el bandido se siente interiormente unido, y en cuyo fondo se expresa algún sentimiento humano o presenta alguna situación vital. La naturaleza muchas veces está personificada y se le atribuye la capacidad de compartir con el bandido sus emociones y sentimientos. Otras veces, las canciones líricas son menos reflexivas, y es entonces cuando su tono cobra matices declamatorios: en boca del bandido se ponen los anhelos de libertad y las ideas de rebeldía social. En muchas canciones, la temática de bandidos se entremezcla con motivos de las canciones de pastores, de soldados, de amor, así como con motivos de la canción social.

Además de las canciones líricas, en el folclore eslovaco la temática de bandidos aparece profusamente en el género lírico-épico de las *baladas* (*balady*). Las canciones baládicas son un género muy antiguo, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media. Los folcloristas e historiadores literarios coinciden en que la época de mayor esplendor de la balada eslovaca y checa se sitúa entre los siglos XVI y XVII y una segunda época de esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII. En algunas regiones eslovacas y en la zona oriental de Moravia se mantuvo la producción de baladas hasta el mismísimo siglo XX (Sirovátka-Leščák, 1982: 160-161; Minárik, 1997c: 359).

Con el transcurso del tiempo, el estilo de las baladas no fue uniforme, sino que iba cambiando. Para poder percibir y apreciar estos cambios evolutivos, Soňa Burlasová (1984, 44; 2002, 13) propuso distinguir en la clasificación de las baladas dos grados evolutivos: *antiguo* (*starší*) y *moderno* (*novší*). Orest Zilynskýj (1978, 73-75), por su lado, distingue en la tradición de las baladas populares estas fases evolutivas: fase I, llamada “primariamente épica” (*prvotne/naivne epická*) con los subtipos Ia. “épico-simbólico” (*epicko-symbolický*) y Ib. “épico-psicológico” (*epicko-psychologický*); fase II “sentimental y descriptivamente épica” (*sentimentálne a opisne epická*); y fase III, en el marco de la cual podemos distinguir el tipo IIIa. “factográfico” (*faktografický*) y el tipo IIIb. “melodramático” (*melodramatický*). Estas dos propuestas de la clasificación evolutiva de las baladas populares no se contradicen sino que, al contrario, se complementan. Las baladas de la fase III según Orest Zilynskýj corresponden a las canciones que Soňa Burlasová designa como *romances* o *canciones noticieras*.

El término *romance* (en eslovaco *romanca*) no llega a estar unívocamente definido, puesto que se entiende de manera variada no sólo en diferentes épocas y culturas, sino también de autor a autor. El teórico literario checo Josef Hrabák (1973: 230) define el romance como una canción lírico-épica de origen folclórico, la cual, a diferencia de la balada, que tiene carácter trágico, se inspira en un tema de tono alegre. En la consideración de Soňa Burlasová, los romances representan un grado evolutivo más avanzado respecto a las baladas, y se distinguen por orientarse hacia los aspectos líricos y sentimentales de la historia que transmiten. En ambos sentidos podríamos encontrar, entre las canciones de bandidos eslovacos, composiciones que responderían a las dos definiciones del romance (por ejemplo, la canción con el tema de la tabernera robada).

El tercer grupo de las canciones con base argumental son las canciones *noticieras*⁸³ (*novelistické piesne*), en la terminología checa llamadas también *zpravodajské písně* (según Bohuslav

⁸³ *Novelistické piesne*: término introducido en la folclorística eslovaca por Soňa Burlasová (del italiano “novella”-“noticia”).

Beneš), lo que podríamos traducir literalmente también como *canciones noticieras*. Se trata de canciones con función predominantemente informativa, muy influidas por la semipopular *canción de feria* (*jarmočná pieseň*)⁸⁴. Las canciones noticieras de bandidos representan el estrato más moderno de las canciones con temática inspirada en el bandolerismo.

La clasificación de las canciones narrativas eslovacas en los tres grupos de *baladas*, *romances* y *canciones noticieras* (*balady*, *romance*, *novelistické piesne*) se funda, en primer lugar, en una serie de diferencias estilísticas y poéticas, tomando en consideración criterios tales como la contención relativa de los elementos líricos, épicos y dramáticos en ellas. Desde este punto de vista, es típico de las baladas el carácter dramático, en los romances el principio fundamental es el lírico, y en las canciones noticieras predomina el principio épico y la tendencia hacia lo descriptivo. Además, la mencionada clasificación trata de reflejar también la sucesión temporal del momento de la creación de las composiciones, lo que significa que representa también los hipotéticos grados evolutivos de la canción narrativa eslovaca en su tendencia desde el estilo baládico hacia el estilo noticiero.

5.1.1.2. LA DIFUSIÓN TERRITORIAL DE LAS CANCIONES Y BALADAS ESLOVACAS DE BANDIDOS

La difusión territorial de las canciones y baladas eslovacas es muy variable y parece que hay relación entre la mayor o menor difusión de cada canción y su antigüedad.

Una característica del estrato más moderno de las canciones narrativas (es decir, nos referimos a las canciones noticieras) es que están muy estrechamente ligadas a la localidad de dónde surgieron, lo que significa que se han difundido sólo en el marco de determinadas regiones o sus distritos (por ejemplo, la canción sobre Húšťava tiene tradición sólo en los alrededores de la ciudad de Zvolen, la canción sobre Paľo Demikát también en los alrededores de Zvolen y en los montes de Novohrad). Las canciones noticieras con temática de bandidos son especialmente numerosas en las regiones de Podpoľanie, Gemer y Liptov, pero, sobre todo, se concentran en Eslovaquia Occidental, y principalmente en la región de Záhorie. Esta circunstancia está relacionada con el hecho de que en Záhorie estaba situado el centro de producción de canciones de feria más importante de Eslovaquia, concretamente en la imprenta de J. Škarnícel en Skalica, y éstas fueron una fuente de inspiración para las canciones noticieras. Záhorie, al mismo tiempo, fue la zona de contacto de la canción folclórica eslovaca con la canción morava y checa, la cual estaba en gran medida influida por las canciones de feria (en checo llamadas *kramářské písně*).

El estrato más antiguo de las canciones folclóricas está, en comparación con las canciones noticieras, caracterizado por una difusión más amplia. Las baladas de tipo moderno están difundidas en el marco de regiones más extensas. Las baladas sobre Vdovčík tienen tradición en toda la región natal del bandido, en Gemer, y las canciones y baladas sobre Jánošík son frecuentes en las regiones de Liptov, Kysuce, en la región de Podpoľanie, y algunos tipos muy concretos también en Spiš. La balada sobre el mal sueño de Jánošík (con el íncipit *En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante*, ACE) proviene, de manera excepcional, de la región oriental de Zemplín. En menor medida pasaron las canciones sobre Jánošík y Vdovčík a las vecinas regiones de Polonia y Moravia. Las canciones sobre Jánošík son conocidas, además, también en Ucrania.

⁸⁴ *Jarmočné piesne* - "canciones de feria" corresponderían, salvando las distancias, a lo que en español se conoce como "canciones de cordel" y en catalán como "*cançons de fil i canya*".

Las baladas de tipo antiguo tienen una difusión territorial más amplia. Algunas se han extendido por toda Eslovaquia (por ejemplo, la balada sobre los bandidos que asaltan a un arriero), otras están ancladas o sólo en las regiones de Eslovaquia Occidental o Central, o sólo en el territorio de Eslovaquia Oriental (por ejemplo, la balada sobre la hermana que delata al hermano bandido). Como observó Eva Krekovičová, la difusión territorial de las baladas y otras canciones de base argumental respeta la imaginaria frontera que separa las regiones orientales del resto de Eslovaquia, siendo Gemer la región de contacto y límite (Krekovičová, 1984: 82).

Muchos tipos de canciones de las antiguas baladas eslovacas son conocidas también fuera del territorio eslovaco, entre diferentes pueblos eslavos o entre otros pueblos europeos, lo que significa, que tienen carácter interétnico⁸⁵. Según las investigaciones de Orest Zilynskyj, casi una tercera parte del repertorio baládico eslovaco tiene carácter interétnico en el marco de la región carpática.

Es interesante el hecho de que las baladas que reflejan el carácter negativo del bandolerismo suelen ser comunes a varias etnias. Por ejemplo, todas las composiciones de temática de bandidos que Orest Zilynskyj recoge en su antología de baladas interétnicas dan testimonio sobre el lado delictivo del bandolerismo. Lo hace la balada sobre el asalto a un arriero (*Vlha, vlha, pekný vták; Jede formán dolinú; Wyjeżdżaj, furmanku; Виїжджай, фурмане*), la balada sobre la mujer del bandido (*Pod hájičkom, pod zeleným; Štyry mile za Orawą; A tam hore, pod javorom; А там долов, нуд явором*), igual que la balada sobre los bandidos que matan a un pastor (*Pásoť Janko dva voly; Na drytomskej dolině; Ой на горі, на горі*). Estos textos, según Orest Zilynskyj, encuentran paralelos no sólo en el folclore de los eslovacos, rutenos, ucranianos, moravos y polacos, es decir, en las regiones carpáticas, sino también más allá de dicha zona. Por ejemplo, el tema de la balada sobre el encuentro inesperado de los hermanos bandidos con su hermana también se halla en las canciones de la península balcánica, en las canciones ucranianas, en las *былины* rusas y en la tradición folclórica de los pueblos germánicos, al igual que ocurre también con la balada sobre la mujer del bandido (Horálek, 1962: 54, 71). Por lo contrario, Orest Zilynskyj asegura que «ninguna de las baladas interétnicas presenta al bandido con tanta simpatía como algunas baladas específicamente eslovacas» («ani jedna z balád interetnického okruhu nepredstavuje zbojníka s takou sympatiou ako niektoré balady špecificky slovenké») (Zilynskyj: 1987, 35).

Muchas canciones de bandidos líricas también son interétnicas. En la vertiente polaca de los Tatras y en Silesia se cultiva una lírica de bandidos parecida a la eslovaca, creada por la invención propia del pueblo autóctono, y en gran medida también por adopción de motivos transfronterizos. Los intercambios mutuos son facilitados tanto por la proximidad geográfica y lingüística, como también por las parecidas condiciones sociales y económicas.

5.1.1.3. SISTEMATIZACIÓN DE LAS CANCIONES Y BALADAS POPULARES DE BANDIDOS

En la canción popular eslovaca la temática de bandidos tiene una larga tradición. El texto de la primera canción de bandidos documentada por escrito proviene del siglo XV⁸⁶, se empezó a cul-

⁸⁵ Según Orest Zilynskyj, en los límites de la zona carpática se pueden considerar como interétnicas en el propio sentido de la palabra aquellas baladas que están divulgadas por lo menos en tres de las cuatro etnias diferentes de la zona. El área geográfica de los Cárpatos Occidentales comprende los territorios moravo oriental, eslovaco, polaco y ucraniano.

⁸⁶ La primera balada documentada por escrito (la balada sobre el asalto a un arriero) está anotada en un cancionero del año 1490 (Gašparíková: 1988a, 282).

tivar sistemáticamente esta temática a partir del siglo XVII, y el interés por ella perduró hasta el siglo XIX, cuando el bandolerismo como fenómeno social estaba desapareciendo. En el transcurso de estos siglos, el estilo de las canciones y las baladas de bandidos fue cambiando, al igual que lo hacía la imagen del bandido transmitida por ellas.

Según los folcloristas eslovacos y checos Soňa Burlasová, Oldřich Sirovátka y Marta Šrámková (Gašparíková et al., 1988: 30), basándose tanto en la temática como en los modos de expresión, las canciones eslovacas de bandidos se pueden dividir en tres grupos, los cuales, a su vez, representan los tres grados evolutivos de la canción de bandidos:

1. El primer grupo y al mismo tiempo la primera etapa evolutiva la representan las canciones «*de origen probablemente antiguo*» (“*pravdepodobne dávneho pôvodu*”) que fueron surgiendo hasta la formación de ciclo de canciones sobre Jánošík, el cual empezó a florecer aproximadamente desde el segundo cuarto del siglo XVIII. Su protagonista es un bandido anónimo o un mozo llamado Janko o Janík. Destaca por su extraordinaria crueldad o por la agudeza de su ingenio.

«*La primera área temática está formada por las anécdotas sobre bandidos, cantadas en las canciones de origen probablemente antiguo, [...]. En estas canciones el bandido es una figura tipificada, en la mayoría de los casos sin nombre, o con un nombre que tiene carácter de símbolo (Janko, Janík). Sus rasgos de carácter le excluyen de la gente corriente. Suele ser o muy cruel o excepcionalmente ingenioso; es imposible capturarlo, pero, en caso contrario, si le pillan, es inmisericordemente castigado por sus hechos.*» (“*Prvý tematický okruh tvoria príhody o zbojníkoch ospievané v piesňach pravdepodobne dávneho pôvodu, [...]. V takýchto piesňach je zbojník typizovanou postavou, väčšinou bez mena, alebo s menom, ktoré má charakter symbolu (Janko, Janík). Povahové vlastnosti ho vyčleňujú spomedzi obyčajných ľudí. Býva buď surovo krutý alebo mimoriadne dôvtipný, nepolapiteľný, alebo naopak, pre svoje skutky lapený a trestaný.*”) (Gašparíková, 1988a: 30)

El historiador literario eslovaco Jozef Minárik menciona las *baladas de bandidos* (*zbojnícke balady*) por vez primera en el capítulo dedicado a la literatura popular de la época correspondiente al Renacimiento literario eslovaco (concretamente se refiere a la segunda mitad del siglo XV). En cuanto a las canciones líricas de bandidos, Jozef Minárik no las menciona todavía en esta época, y es porque en un principio los motivos relacionados con el bandolerismo no constituían un grupo temático independiente, sino que estaban entremezclados con otras áreas temáticas más dominantes. De entre las canciones con preponderancia de elementos líricos, Jozef Minárik cita sólo las canciones *familiares, burlescas, de pastores, de soldados, de amor*, y también las *nanas y canciones de trabajo* (*rodinné, žartovné, pastierske, vojenské, ľúbostné piesne, uspávanky, trávnice*) (Minárik, 1997c: 359).

2. El segundo grupo está representado por las canciones y baladas del ciclo sobre Jánošík y Vdovčík:

«*Un siguiente grupo lo forman las canciones que son símbolo de la rebeldía social y los sentimientos antif feudales. Las bases argumentales están concentradas alrededor de los dos bandidos más conocidos, Jánošík y Vdovčík.*» (“*Významovo odlišnú skupinu tvoria piesne, ktoré sú symbolom sociálneho odboja, protipanského postoja. Tvoria ju subjekty osnované okolo dvoch najznámejších zbojníkov, Jánošíka a Vdovčíka*”). (Gašparíková: 1988a, 30)

El hecho de que en la producción popular del Barroco literario eslovaco tuviera lugar la aparición de ciclos inspirados en la figura de Juraj Jánošík (1688-1713), lo constata también Jozef Minárik (Minárik, 1997c: 359). Añade que la mayoría de los géneros de la canción, la prosa y el drama de esta época se fueron perfilando ideológica y artísticamente hasta la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a las canciones líricas, hace mención del sincretismo temático bandolero-pastoril.

3. El tercer grupo de canciones narrativas lo forman las llamadas canciones noticieras. Se caracterizan por el énfasis en la función informativa y por el afán de que los datos que transmiten sean concretos y exactos. En estas canciones llegamos a saber el nombre y apellido de los protagonistas, encontramos la descripción de su vestimenta, así como la introspección en lo que se refiere de sus intenciones y móviles. El argumento está localizado en un pueblo o ciudad concretos y los hechos están descritos con minuciosidad de detalles. Las canciones noticieras son, expresándolo de manera metafórica, «*testigos del ocaso del bandolerismo*» («*sú svedkom epilógu zbojníctva*») (Gašparíková, 1988a: 31).

5.1.2. LA IMAGEN DEL BANDIDO EN LAS CANCIONES POPULARES

5.1.2.1. CANCIONES LÍRICAS Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO ANÓNIMO

5.1.2.1.1. Canciones líricas de bandidos

5.1.2.1.1.1. El carácter de las canciones líricas de bandidos

En las canciones con prevaleciente carácter lírico, los motivos relacionados con el bandolerismo no estuvieron, en principio, limitados a un grupo temático específico de canciones de bandidos (zbojnícke piesne), sino que se encontraban incluidas en las canciones de otras áreas temáticas. Dado que un texto puede pertenecer a diversos grupos temáticos a la vez, la clasificación de las canciones líricas no puede ser estricta. Por ejemplo, el protagonista de una canción de amor puede ser un soldado o un bandido, y de este modo la podemos clasificar como canción de soldados o como canción de bandidos con temática amorosa; otras veces el bandido puede ser protagonista de una canción que expresa protesta social; en tal caso podemos calificarla como canción social de bandidos. Las formas mixtas más frecuentes se producen entre las canciones de bandidos y las de pastores, las de amor, las sociales y las de soldados. En otros grupos temáticos el sincretismo es menos frecuente.

A. Canciones de bandidos y de pastores

Las canciones de pastores (pastierske piesne) son canciones en cuyo texto predominan los motivos pastoriles. Se dividen en dos grupos: a) canciones de pastores de ovejas (ovčiarske piesne) y b) canciones de otros tipos de pastores, por ejemplo canciones de pastores de bueyes, de caballos, de ocas, etc. (Botík, Slavkovský, In: *Encyklopédia ľudovej kultúry II*, 1995: 23)

Al grupo de canciones de pastores de ovejas, llamadas también “canciones valacas”-valaské piesne (Horák-Plicka, 1965: 15), pertenecen, entre otras, también las llamadas *canciones de pastores y bandidos* (ovčiarsko-zbojnícke piesne). Se reflejan en ellas las estrechas relaciones que en la vida real había entre ambos grupos sociales. A los dos les unía la vida en la naturaleza libre, en los montes de las regiones boscosas, lejos de los centros habitados. En las can-

ciones se refleja el hecho de que los propios pastores ocasionalmente practicaban el bandolerismo, celebraban fiestas comunes en los apriscos, o se consideraban mutuamente como aliados. En las canciones de pastores encuentra su reflejo el tipo valaco de pastoreo (“salašništvo”), según el cual las ovejas se llevaban a los altos de las montañas a principio de la primavera y volvían a los valles con las primeras heladas, a principio del otoño. El mismo estilo de vida lo practicaban también los bandidos, que con la llegada de la primavera se marchaban a las montañas y durante los inviernos vivían en las aldeas practicando algún oficio. El motivo de la alegría por el inicio de la temporada se repite tanto en las canciones de pastores como en las canciones de bandidos. El brote de las hojas de los árboles se consideraba como señal para la salida hacia el monte.

- *Ovečka brčula,*
pozerá do grúňa,
či sa už rozvíja
zelená bučina.
 (H-P, 1)

- *Ovejita rizada*
mira hacia la braña
a ver si ha brotado
el verde hayedo.

- *Ked' som išiel na zboj*
rozvíjať sa javor.
Ked' som išol zo zboja,
padať list z javora.
 (H-P, 342)

- *Cuando me eché al monte*
brotaba el arce.
Cuando regresé,
caían las hojas.

El motivo del fin de la temporada, por otro lado, puede estar expresado en la canción lírica de bandidos de maneras como ésta.

- *Sokoli, sokoli,*
lietali po poli,
ale už nebudú,
sniežke padať budú.
 (H-P, 705)

- *Halcones, halcones,*
volaban por los campos,
pero ya no volarán,
la nieve caerá.

En las canciones líricas se encuentra el reflejo también de la cercana relación que unía al pastor o al bandido con el ambiente que le rodeaba y le protegía. Los pastores y los bandidos estaban muy unidos con la montaña, sentían su encanto y cantaban su hermosura. El bandido habla del monte como de su hogar, los verdes montes son su morada (H-P, 196; H-P, 232), o como de su templo, en el que las rocas son sus altares (H-P, 233), o como de su familia, porque los árboles son sus hermanas, hermanos y amigos (H-P, 231). La naturaleza no forma sólo el marco de las canciones líricas, sino que el autor popular la suele personificar en su imaginación, atribuyéndole sus propios sentimientos de tristeza o alegría, etc.

Algunas canciones típicas de pastores también adquirieron matices propios de la temática de bandidos, como, por ejemplo, aquella con el íncipit *Abajo, ovejas, abajo* (*Dolu, ovce, dolu*), en la que el sustantivo general “pastorcito” (valáštek) (H-P, 113) se cambió por el nombre concreto de Jánošík. Este motivo pastoril lo aprovechó también Ján Botto en la *Muerte de Jánošík* (*Smrť Jánošíkova*) (canto segundo).

- *Dolu, ovce, dolu
dolu dolinami,
ved' už viac nepôjde
Jánošík za vami.*

- *Abajo, ovejas, abajo,
abajo por los valles,
nunca más seguirá
Jánošík vuestros pasos.*

*Dolu, kozy, dolu
z tej vysokej skaly,
ved' vám už Janička
mladieho zlapali.
(H-P, 108)*

*Abajo, cabras, abajo,
de la alta roca,
acaban de capturar
al joven Janičko.*

B. Canciones de bandidos con temática amorosa

En la tradición folclórica eslovaca, las canciones de bandidos están frecuentemente mezcladas con los motivos amorosos. Junto con la temática social y familiar, la temática del amor se cuenta entre las más desarrolladas en la canción popular eslovaca.

Las canciones de amor tienen generalmente la extensión de una estrofa y forman una sucesión de estados anímicos momentáneos y de imágenes inspiradas en la naturaleza. Muchas veces tienen forma de tiernos monólogos o breves diálogos entre los enamorados. El amor de los bandidos o de los pastores está unido al monte, el idilio amoroso se desarrolla en el escenario de la naturaleza libre. Allí se produce el primer contacto entre los jóvenes, que da comienzo al mutuo acercamiento.

- *Ide šuhaj horou, a ja idem krajom,
ved' sa mi zideme pod zelenym hajom.*

- *El mozo va por el monte y yo por los campos,
bajo un soto verde nos encontraremos.
(H-P, 380)*

En la lírica amorosa se canta ante todo la relación correspondida, se crea una imagen idílica de la unión sentimental. Pero el amor del bandido o del pastor puede tener también tonos violentos. En todo el territorio carpático de Eslovaquia son conocidas las variantes de la canción en la que el mozo pide a su amada que le acompañe en la despedida porque le acechan rivales celosos, quienes le amenazan con darle una paliza o matarle. Otras veces el mozo amenaza a la amada, porque tiene celos. Sobre todo en Eslovaquia Oriental son conocidas las canciones cuyo contenido consiste en apasionadas amenazas y exhortaciones entre los rivales en amor. En estas canciones el mozo a menudo muestra con orgullo sus atributos de pastor o de bandido expresando su convicción de que de que nadie le puede vencer.

- *Raz ma chcelo ubit
trinast chłapcov hôrných,
schytiť som valašku,
skrutiť ponad hlavu,
iba jeden utiekou z nich.*

- *Una vez me quisieron pegar
unos trece montaraces,
yo he cogido mi "valaška",
la he girado por encima de la cabeza,
y uno de ellos huyó.*

*Musel by to chłap byt,
čo by ma chcel ubit,*

*Tendría que ser,
quien me quisiera dar una paliza,*

<i>vyberany.</i>	<i>un hombre muy escogido.</i>
<i>Valaška pri boce,</i>	<i>Una “valaška” al costado</i>
<i>len sa tak ligoce,</i>	<i>me está brillando,</i>
<i>obušteť vybijany.</i>	<i>y una maza con clavos.</i>

(H-P, 451)

C. Canciones de bandidos con temática social

Las canciones enfocadas hacia la temática social se centran en reflejar el destino de la gente pobre, la gente que sufre bajo la servidumbre de la gleba. Los motivos sociales se hallan en las canciones de bandidos, en las que el protagonista expone sus móviles para huir al monte: muchas veces es la carencia de medios de vida, pero puede ser también la decisión de vengarse de los señores a causa de injusticias que no suelen estar más concretizadas.

<i>- Hore pešnik, dolu chodnik,</i>	<i>- Vereda arriba, vereda abajo,</i>
<i>povedaju, že ja zbojnik.</i>	<i>dicen de mí que soy bandido.</i>
<i>Ja ne zbojnik, lem zbojničok,</i>	<i>No soy bandido, sólo bandidito,</i>
<i>chudobnej matky synočok.</i>	<i>de una pobre</i>
<i>(Vereda arriba, vereda abajo, ACE)</i>	<i>madre hijito.</i>

(H-P, 171) (*Hore pešnik, dolu chodnik*, ASPn.)

D. Canciones de bandidos, de soldados y de leva

Otro motivo para que un mozo aldeano se eche al monte podía ser el intento de evitar ser reclutado. Este hecho tiene reflejo también en las canciones populares de soldados (*vojenské piesne*) o en las canciones de leva (*piesne* o *lapačke*). Por tal razón, en estas canciones encontramos entreverados muchos motivos propios de las canciones de bandidos.

Aunque teóricamente en la sociedad feudal quienes tenían que ocuparse de la defensa de la patria eran los miembros de la nobleza, en la práctica, los soldados, sobre todo los de a pie, y tanto más en época de conflicto armado, se reclutaban entre los miembros del tercer estado, sobre todo entre los campesinos. Las dos principales maneras de movilización del campesinado era la leva forzada (*lapačka*) y la leva más o menos voluntaria (*verbovačka*). Hasta la introducción del servicio militar obligatorio y temporalmente limitado, después de la revolución de 1848, estas dos maneras de movilización se practicaron durante siglos. Muchas veces la incorporación al ejército era para toda la vida o, por lo menos, para un dilatadísimo periodo, lo que significaba para los mozos aldeanos una larga y drástica separación de su ambiente, y la despedida de sus familiares y gente cercana. No era extraño, por tanto, que cuando amenazaba la leva, los jóvenes huyeran de sus casas y se escaparan al bosque, donde no tenían muchas posibilidades de sobrevivir si no se juntaban con alguna cuadrilla de bandidos. En algunos casos el joven consigue espantar a los reclutadores gracias a sus atributos de bandolero:

<i>- Chytali Janíka</i>	<i>- Iban a por Janík</i>
<i>v jabelovských lúkach,</i>	<i>en los prados de Jabelová,</i>
<i>ale sa ho báli;</i>	<i>pero le tenían miedo,</i>
<i>mať valašku v rukách.</i>	<i>llevaba su “valaška” en la mano.</i>

(*Iban a por Janík*, ACE)
(H-P, 515) (*Chytali Janíka*, ASPn.)

5.1.2.1.1.2. La imagen del bandido en las canciones líricas

En las canciones líricas se refleja de manera multiforme la postura que el pueblo aldeano tomaba respecto a los bandidos, los cuales eran percibidos de manera contradictoria, aunque prevalecían las posturas favorables. El bandido muchas veces es considerado como defensor de los débiles y protector de los pobres. La lírica popular le atribuye cualidades positivas: es audaz, justo, fuerte, nunca vierte sangre humana. Pero tampoco se pasan por alto los defectos de carácter del joven que se hizo bandido: es holgazán, no tiene ganas de trabajar, amenaza con violencia, es aficionado a la bebida. En tales casos prevalece un tono crítico hacia él, su comportamiento no es digno de alabanza.

A pesar de todos sus defectos, podemos considerar al bandido como un héroe popular admirado. Sus faltas y pecados se comentan con benevolencia y no con severidad. En general, podríamos decir que las cualidades negativas atribuidas al bandido siempre encuentran su compensación con los aspectos positivos y muchas veces hasta los superan: por ejemplo, el protagonista de alguna canción puede ser tenido por un holgazán, que roba para no tener que trabajar, pero de todos modos, mucho más frecuentes son las canciones en las que el joven justifica su bandolerismo como intento de vengar las injusticias que se cometen contra el pueblo llano.

A. HOLGAZÁN O VENGADOR DE INJUSTICIAS SOCIALES

El juicio moral del pueblo sobre el bandido, expresado por medio de las canciones populares, distingue, por un lado, los jóvenes que se hicieron bandidos por holgazanería y, por otro, los héroes percibidos como vengadores sociales. Los primeros son juzgados con cierto distanciamiento, los otros son admirados. Las canciones que explican las motivaciones del mozo para echarse al monte forman todo un ciclo dentro de las canciones líricas de bandidos. El mozo se queja a menudo de las malas leyes de los poderosos y asegura que ellas le han empujado a hacerse bandido.

- <i>Hej, ja musím byť zbojník,</i>	- <i>Yo debo ser bandido,</i>
<i>bo krivda veľiká.</i>	<i>porque hay grandes tropelías.</i>
<i>Nepravda u pánov,</i>	<i>Los señores son injustos,</i>
<i>pravda u zbojníka.</i>	<i>justos son los bandidos.</i>
<i>(Eh, soto arriba, soto abajo, ACE)</i>	
<i>(H-P, 122) (Hej, hore háj, dolu háj, ASPn.)</i>	

El mozo no menciona un motivo concreto para su huida al bosque, hace mención sólo de una injusticia en general. En la siguiente canción jura venganza contra el señor feudal, aunque no explicara directamente la razón de su indignación.

- <i>Nebojim sa pana,</i>	- <i>No temo al amo,</i>
<i>ani jeho zlosti,</i>	<i>ni a su furia,</i>
<i>vezmem valaštičku,</i>	<i>cogeré la "valaška",</i>
<i>porubem mu kosti.</i>	<i>le romperé los huesos.</i>
<i>(H-P, 152)</i>	

El mozo se hace bandido no sólo para vengar sus agravios personales, sino declara que quiere vengarse en nombre de los pobres en general. En la conciencia del pueblo el bandido representa un impulsor de la justicia social, lo que es un tópico relacionado sobre todo con la figura de Jánošík. De la orientación positiva de los portadores del folclore hacia el bandido, quien está de

su lado, dan testimonio las canciones que le desean suerte. Estas canciones suelen ser el fundamento de las leyendas populares sobre la moza que recibió un recompensa por su canción (vid. la leyenda *Varita de avellano*, *varita de avellano*, ALE), o pueden estar libremente unidas al final de la narración, como un epílogo poético. El motivo de la canción que desea suerte a los bandidos lo parafraseó Ján Botto en la *Muerte de Jánošík* (canto primero).

- <i>Dajže, bože, ešče</i>	- <i>Dios mío, da suerte,</i>
<i>hônrym chlapcom ščesce,</i>	<i>a los montaraces,</i>
<i>by bohatym brali</i>	<i>por quitar a los ricos,</i>
<i>a hudobnym dali.</i>	<i>y dar a los pobres.</i>
(Dios mío, da suerte, ACE)	
(H-P, 244) (<i>Dajže, bože, ešče</i> , ASPn.)	

Una imagen diferente del bandolerismo se plantea en las canciones en las que el mozo no se proclama partidario de los elevados ideales de la justicia social, sino que reconoce que al monte lo llevaron la simple holgazanería o su afición al alcohol. Si el mozo se hace bandido para rehuir el trabajo, no se gana la admiración de los aldeanos, aunque tampoco se le condena directamente.

- <i>Živ nás, Bože, živ nás,</i>	- <i>Dios mío, danos sustento,</i>
<i>v takýto biedny čas,</i>	<i>en estos tiempos de escasez,</i>
<i>ak nás nevyživíš,</i>	<i>si no nos lo das,</i>
<i>pôjdeme zbíjať, krasť.</i>	<i>robaremos, pillaremos.</i>
(H-P, 138)	

- <i>Ej, povedajú na mňa,</i>	- <i>Eh, toda la gente dice,</i>
<i>že ja nerád robím,</i>	<i>que no me gusta trabajar,</i>
<i>iba poza bučky</i>	<i>que sólo tras la hayas,</i>
<i>s valaštičkou chodím.</i>	<i>con las “valaštička” sé andar.</i>
(H-P, 208)	

B. UN BEODO O UN HEDONISTA EN EL BUEN SENTIDO DE LA PALABRA

Otra de las debilidades humanas vistas con ojo crítico es la afición al alcohol, muy frecuente entre los bandidos. Mirar a menudo al fondo del vaso o pasar mucho tiempo en la taberna son vicios criticados en las canciones folclóricas. El mozo que reconoce que se ha hecho bandido con el fin de obtener dinero para la bebida no es considerado un héroe, aunque hay que reconocer, que, en el caso de los bebedores, el juicio moral es aún más tolerante que en el caso de los simples holgazanes, porque esta debilidad es vista con sentido del humor y comprensión. En ocasiones el asalto a los señores no se justifica por el afán de vengar injusticias sino, lisa y llanamente, por el deseo de sacar dinero para gastar en la taberna, lo cual tampoco está demasiado mal considerado.

- <i>Chudobní sme chlapci,</i>	- <i>Somos mozos pobres,</i>
<i>nemáme za čo piť,</i>	<i>no tenemos para beber,</i>
<i>poberme valašky,</i>	<i>cojamos las “valašky”,</i>
<i>pod’me pánov pobiť.</i>	<i>zuremos a los señores.</i>
(H-P, 216)	

Tampoco en otros contextos el consumo de alcohol es tan condenable. El barril de vino o de aguardiente y un rico festín están unidos a la imagen idílica que tenía el pueblo aldeano de la vida en los montes. Las escenas de encuentros entre pastores y bandidos, quienes descansan y beben en el aprisco, en un claro del bosque o en una taberna, dan pie para alabar a los montaraces. Muchas canciones líricas evocan las imágenes de las fiestas de bandoleros y sus abundantes comilonas. Se celebra en ellas la vida, la abundancia, la alegría y la libertad. Estos motivos también son frecuentes en las baladas populares, así como en las canciones semipopulares tanto sociales como estudiantiles. Estas escenas son abundantes también en la pintura popular.

- *Ked' sme prišli do salaša,
ktorá krajšia ovca naša,
ej, stavaj, bača, kotlík,
najeme sa mäsa.*

- *Al llegar al aprisco,
la mejor oveja es nuestra,
preparad una caldereta,
comeremos carne.*

*Ked' sa mi mäsa najeme,
zase len zbíjat' pôjdeme,
ej, v polhorskej krčmičky
vínko piť budeme.*
(G JNK, 157)

*Cuando comamos la carne,
otra vez robaremos,
en la taberna de Polhora,
vinito beberemos.*

C. VIOLENTO O PACÍFICO

Las imágenes de violencia y acontecimientos tales como asesinatos, asaltos y matanzas son temas muy frecuentes en las antiguas baladas, pero no son propias de la lírica sobre bandidos. En las canciones líricas, los mozos pocas veces muestran un comportamiento violento, todo lo más, hacen amenazas y no pasan de las palabras.

- *Nebojme sa, chlapci,
zakazu žiadneho,
chto by nam čo zrobit,
zabili by sme ho.*
(H-P, 309)

- *No temamos, mozos,
nada se nos prohíbe,
a quien nos impusiera algo,
lo mataríamos.*

Los tonos violentos suenan también en las canciones, cuyo contenido consiste en lanzar amenazas de pelea o paliza, y que Jiří Horák llama “canciones de pelea” (“bitkárské piesne”, Horák, Plicka, 1965: 78). Representan un estrato nuevo en la lírica popular y muchas fueron creadas a finales del siglo XIX o en el primer decenio del siglo XX. No todas estas canciones, sin embargo, las podemos considerar como canciones de bandidos, porque no está claro, si el protagonista es un bandido o un simple mozo aldeano. Las peleas entre los mozos a veces pueden tener desenlace trágico, aunque generalmente sirven sólo para hacer huir al rival. En un determinado grupo de canciones, los mozos, probablemente bandidos, amenazan con matarse no sólo entre sí, sino también al rabadán y a los pastores, si no les ofrecen queso o carne de oveja (por ejemplo H-P, 310; H-P, 311). Tales motivos pueden encontrar correspondencias también en la prosa popular (vid., por ejemplo, *Montaraces en la majada*, ALE).

- *Naraz, chlapci, naraz,
vyberieme saťaš,*

- *Vamos, mozos, vamos,
robaremos en el aprisco,*

*sataš vyberieme,
baču zabijeme,
(H-P, 311)*

*robaremos en el aprisco,
mataremos al rabadán.*

Otro grupo de canciones de tonos violentos son las canciones sobre los mozos heridos. Si en la lírica de bandidos encontramos una escena de violencia, su descripción no se centra en detalles naturalistas acerca de las heridas, sino se alude a ellas por medio de unas imágenes poéticas y metafóricas. Por ejemplo, un mozo al que han dado de hachazos dice, cuando quiere describir sus heridas, que “se le mojó la camisita” (se entiende que de sangre) (*košielečka mi zmokla*), o si el mozo amenaza con una pelea, promete al otro una “sopa de sangre” (*krvavú polievku*), etc. La imagen de la camisa mojada la empleó también Ján Botto en el canto segundo de su poema *Muerte de Jánošík*.

*- A veru horička,
zelena horička,
tak do mňa rubali
jako do zbojnička.*

*- Montecito, montecito,
verde montecito,
tanto me dieron de hachazos,
como si fuera bandido.*

*Tak do mňa rubali
jako v hore do pňa,
už mi medzi pleci
košielečka zmokla.
(H-P, 492)*

*Recibí tantos hachazos
como si fuera un tronco,
hasta que entre los hombros,
se me mojó la camisita.*

Por otro lado, en el repertorio de la lírica sobre bandidos encontramos canciones en las que el bandido declara que nunca puso la mano sobre nadie. Las declaraciones de bandidos sobre su respeto a las vidas de otros dieron pie y sustentaron el ideal del bandido no violento. Tal imagen está relacionada sobre todo con la figura de Jánošík (vid. § 5.1.2.2.1.).

5.1.2.1.1.3. Otros aspectos de la vida de los bandidos reflejados en la lírica

Las canciones líricas son reflejo del alma del bandido, porque en ellas expresa el héroe lírico sus más íntimos sentimientos y preocupaciones, entre las cuales, la que más frecuentemente dan testimonio las canciones es el miedo a ser capturado (H-P, 552 d), a ser traicionado por sus amigos o su novia (H-P, 580; H-P, 549), a ser encarcelado (H-P, 563; H-P, 564), al castigo que se aplicaba a los bandidos, la amputación de manos o pies (H-P, 551; H-P, 568), y por fin, el miedo a la horca. Los bandidos a menudo declaran que fueron capturados y castigados “sin culpa”, o que el castigo fue demasiado severo respecto a su delito. Los mozos llegan a la horca por robar una novilla o simplemente leña, en otra canción se canta que Janíčko fue ahorcado por “dos tulipanes” (H-P, 688).

La mente del bandido está ocupada más que por otras cosas, por la amenaza de la horca. El mozo embellece la horca en su imaginación y lo hace para aliviar su sentimiento de temor frente a ella. Muchas veces le dirige palabras de cariño, llamándola amistosamente “horquita” (*šibenička*). Es algo típico en las canciones líricas de bandidos que los objetos u otras realidades que suscitan un sentimiento de espanto, sean llamadas o apostrofadas con expresiones cariñosas: no sólo la horca es llamada “horquita”, sino también el dogal es llamado “cordoncito” (*šnúročka*), el gancho “ganchito de hierro” (*železný háčik*), el verdugo “verduguito” (*katíček*), o la cárcel

está llamada metafórica y descriptivamente como “la choza de muros con ventanas en lo alto” (murovaná chyža s vysoko položenými oblokmi) y así sucesivamente.

Mención a parte merece el humor con el que se alude a las más espantosas circunstancias vitales, percepciones o vivencias del bandido. Parece que el mozo no considera en serio el peligro y toma a broma las situaciones trágicas. Este tipo de humor es conocido en eslovaco como “humor patibulario” (šibeničný humor), y se define como «*el humor con el que se pretende disimular una situación desesperada*» (SAV, 1964: IV, 405). Por ejemplo, el bandido no expresa su preocupación porque vayan a cortarle las manos, sino todo lo contrario, recomienda a los señores que ejecuten el castigo cuanto antes, porque así “no se enterará su joven esposa” (H-P, 550) (*Ya que me habéis cogido*, ACE). Cuando Janík es conducido a la prisión, no se defiende, sino comprueba aliviado, que por lo menos “tendrá buena sombrita” (H-P, 565; H-P, 587) (*Cuando me llevaban, Bystrica arriba*, ACE). Si el bandido describe sus vivencias de la cárcel, no se lamenta, sino que declara con risa que “nunca olvidará como lo comieron los piojos” (H-P, 614; H-P, 615) (*En la prisión estuve, sin ninguna culpa*, ACE). Si el bandido es llevado a la horca, constata con broma que “le cae bien el lacito de seda en su cuello” (H-P, 667) (*Qué guapo soy, qué bello*, ACE). Es conocida en muchas variantes una canción en la que el bandido da órdenes de cómo ahorcarle según su gusto (H-P, 660; H-P, 696). En otras canciones el bandido declara, que si hubiera sabido que le ahorcarían, él mismo se tallaría la horca o la haría pintar (H-P, 662). El motivo de la horca adornada se halla, en muy diversas versiones, en las baladas de la horca relacionadas con Jánošík y con Vdovčík.

- Keby ja boľ vedeť,
že ma budu marniť,
boľ by som sebe dať
šibeničky farbiť.

- Si yo hubiera sabido,
que me matarían,
yo mismo habría mandado
pintar a las horquitas.

Keby ja boľ vedeť,
že ma budu vešať,
boľ by som sebe dať
šibeničky kresat.
(H-P, 662)

Si yo hubiera sabido,
que me colgarían,
yo mismo me habría hecho
tallar las horquitas.

5.1.2.1.1.4. Los personajes de las canciones líricas de bandidos

El protagonista de las canciones líricas suele ser un héroe anónimo llamado “bandido”-“zbojník”, muchas veces en diminutivo “bandolerito” (zbojníček), o denominado con la expresión “mozo” (šuhaj), o con el nombre propio “Janík/Janíček/Janko”, es decir, “Juanito”. Con menos frecuencia se denomina a los bandidos con la expresión “halcones” (sokoli), que se utiliza para denominar a los hombres jóvenes en el folclore de todos los pueblos eslavos (Sokolova, Guzmán Tirado, 2003: 13). Excepcionalmente podemos hallar también algunas canciones, cuyo héroe lírico es denominado con expresiones negativas como “ladrón” (zlodej) (H-P, 304), o “bandido” (živáň) (H-P, 310).

En las canciones líricas encontramos pocos nombres concretos. Se mencionan, por ejemplo, a los bandidos Drgala (H-P, 256), Ondřík (H-P, 522), Surovec (H-P, 651), o el hijo de Pope de Rudľov (H-P, 685). Este último protagoniza una canción que se acerca, por la elevada presencia de elementos argumentales, al género de la balada, por lo que Soňa Burlasová (1988, 475) clasifica esta composición entre las canciones lírico-épicas. Entre estas figuras de bandidos, sólo

son personajes históricos reales Surovec (ejecutado en Brezno en 1740) y el ya mencionado hijo del Pope de Rudľovo, un mozo a quien en el año 1831 condenaron en Vranov a la horca, porque durante la rebelión campesina de Eslovaquia Oriental asaltó el palacio de un terrateniente en el condado de Zemplín.

Además de los bandidos, en la lírica se menciona también a la gente más cercana con la que tenían trato, como el rabadán, los pastores, los amigos, la madre y el padre, la novia, etc. Los personajes antitéticos son los enemigos y perseguidores del bandido, llamados generalmente “señores” (páni), aunque en otros casos son mencionados de forma más concreta, como judíos, esbirros, gendarmes, verdugo o juez (židi, hajdúsi, žandári, kat, sudca).

La actividad de los bandidos puede ser denominada de diferentes maneras: más a menudo el bandido “va de bandidaje” (ide na zboj), “practica el bandolerismo” (zbíja), pero hay también canciones que llaman a su actividad “robar” (krást) (H-P, 303). En muchas canciones el hecho de ser bandido se entiende como una lucha contra los señores feudales en nombre de la justicia social.

5.1.2.1.1.5. El estilo y la poética de las canciones líricas de bandidos

La mayoría de los medios de expresión poéticos de las canciones líricas de bandidos son los habituales de la canción folclórica eslovaca, aunque encontramos también unos cuantos que se limitan sólo a esta área temática.

La mayoría de las canciones líricas están formadas por una o dos estrofas de cuatro versos de seis sílabas de pie trocaico o dactílico-trocaico⁸⁷. Jiří Horák llama a estas formas “monoesstrofas” (monostrofý), pero también reciben el nombre de “estrofas viajeras” (putovné strofy).

A veces podemos hallar también estrofas de dos versos de seis sílabas, y aún más raramente de ocho sílabas, pero estos casos son excepcionales. Las canciones más largas son poco frecuentes y, en todo caso, tienen tendencia hacia la épica.

Las canciones de bandidos suelen ser rimadas, aunque a menudo se trata de rimas no perfectas, como asonancias o rimas gramaticales. Las combinaciones de rima más comunes son las siguientes: a a a a; a b c b; a b a b; a a b a. En las canciones de bandidos suelen repetirse parejas de rimas estereotipadas como, por ejemplo, “chodník-zbojník”, “horička-zbojníčka”, “podojí-po zboji”, “vešať-kresať”. La rima muchas veces se consigue por medio de diminutivos, los cuales sirven no sólo para conseguir consonancias, sino que también, como medios de expresión poética, desempeñan otras funciones importantes. Se utilizan, o bien para expresar sentimientos de ternura (zbojníček-bandidito, frajerôčka-novieta) o, como se ha dicho más arriba, para mitigar percepciones que causan terror (katíček-verduguito, šibenička-horquita). En estos contextos, su efecto impactante se basa en el principio del contraste entre la dura realidad y las palabras utilizadas para expresarla.

Un rasgo característico de las canciones de bandidos es el uso frecuente de las interjecciones: “ej, hej, hoj, oj”, etc. Si la interjección se encuentra en la primera línea de la estrofa de cuatro versos, suele formar parte de la estructura silábica, si se encuentra en el tercer verso o se repite en todos los cuatro versos, entonces tiene el valor de una sílaba más.

Los versos introductorios de la canción lírica pueden tener forma de apóstrofe, o pueden expresar algún deseo, exhortación o reflexión, o pueden evocar una imagen de la naturaleza. Si

⁸⁷ Soňa Burlasová (1988: 477) advierte que la folclorística musical moderna considera este tipo de estrofa de cuatro versos, cada uno en seis sílabas, como una estrofa típicamente eslava.

la canción consta de dos estrofas, dichas estrofas pueden estar unidas en el principio del paralelismo o de la gradación, en el principio de la pregunta y la respuesta, o en la repetición del primer verso. Especialmente típicos de la lírica de bandidos son los paralelismos entre el hecho reflejado y la naturaleza, que es un recurso típico de las canciones eslavas es general.

Entre otros medios poéticos son muy frecuentes las figuras de repetición. Se repite una palabra al principio de un verso, o al principio de dos versos seguidos. La repetición del verso al inicio de dos estrofas ya tiene importancia en la estructura misma de la composición. El estribillo en las canciones líricas de bandidos casi no se utiliza.

Las expresiones metafóricas son más escasas, sin embargo, en la lírica nos encontramos a menudo con personificaciones y epítetos consagrados, que son comunes a la canción popular eslovaca y eslava en general (Sokolova, Guzmán Tirado, 2003: 14): biele ráno-mañana blanca, belavý Janíček-Janíček blanco, zelená horička-montañita verde, zelená lúka-verde prado, červený dolomán-dolmán rojo, červená krv-sangre roja, šíre pole-campo abierto, studená voda-agua fría, verná frajerôčka-novieta fiel.

Típicos para la lírica son los saltos del discurso indirecto al discurso directo y los cambios inmediatos del pretérito al presente, o al futuro verbal. El tiempo verbal típico de la lírica es el presente.

Algunas veces, las monoestrofas tienen un cierto contenido argumental. En tales casos pueden incluirse libremente dentro de una más extensa composición baládica, muy a menudo una balada jánošikoviana. Hemos encontrado también un caso excepcional, cuando existe como canción lírica independiente un fragmento de una antigua balada sobre bandidos “criminales”, concretamente un fragmento de la balada sobre la mujer del bandido (H-P, 300).

5.1.2.1.2. Baladas sobre bandidos

5.1.2.1.2.1. El carácter de las baladas sobre bandidos

En la primera etapa evolutiva de la canción de bandidos, que hemos limitado desde las canciones más antiguas hasta la aparición del ciclo sobre Jánošík, además de la lírica contamos un abundante repertorio de canciones construidas sobre base épica, es decir, las baladas. En la descripción del género y su delimitación no hay unanimidad entre los estudiosos y, sin embargo, todas las definiciones consideran como básica su condición de narrar una historia (“sujetovost”), basada en la sucesión causal y temporal. Otra característica de la balada es su carácter trágico. La balada se define a veces como una canción con un argumento lúgubre, que termina con una catástrofe (Hrabák, 1973: 230). Las baladas sobre los bandidos anónimos se distinguen no sólo por su carácter trágico, sino también por su “sanguinolencia”, y es porque su tema suele inspirarse en crímenes cometidos a sangre fría. Entre las baladas interétnicas eslovacas, Orest Zilynskyj señaló como las únicas “no sanguinarias” la balada sobre la tabernera robada y la balada sobre el asalto al arriero (Zilynskyj, 1978: 35).

Lo que les distingue a las baladas de las canciones líricas no es sólo su base épica, sino también el hecho de transmitir una imagen bastante diferente del fenómeno social del bandolerismo, con lo que también su valoración es en buena medida diferente. Mientras que en las canciones líricas nos encontramos con una percepción predominantemente positiva del bandido, en las baladas, éste está retratado como un criminal, y el bandolerismo se interpreta en ellas como un fenómeno social rechazable y maligno.

Las baladas tienen en el folclore de los eslavos occidentales una larga tradición. La más antigua balada de bandidos documentada por escrito en Eslovaquia es la del arriero asaltado (*Por el*

valle va un arriero), anotada en un cancionero del siglo XV. La creación de la mayoría de las baladas sobre el bandido anónimo se supone que se remonta a los siglos XVI a XVIII, pero su origen puede alcanzar a épocas aún más antiguas. Soňa Burlasová (1988: 473) supone que muchas de las baladas antiguas podrían considerarse un eco de los temas internacionales de bandidos que se transmitían por la Europa Medieval.

5.1.2.1.2.2. Los personajes de las baladas sobre bandidos

Al protagonista de las baladas “violentas” no lo solemos conocer por su nombre. Puede tratarse de un grupo de bandidos, doce en la mayoría de los casos, o de un hombre solo, llamado generalmente “bandido” (*zbojník/živáň*) o “bandidito” (*zbojníček/živánik*). En ocasiones ese bandido recibe un nombre convencional, “Jano” o también “Janík-el bandido” (*Janík-zbojník*).

Como ya hemos adelantado, en las baladas no encontramos ni rastro del héroe conocido de la lírica popular, al que lleva a la acción la justa ira y el deseo de venganza o, simplemente, la penuria. Todo lo contrario, el bandido comete hechos que dan testimonio de su carácter violento, su incontrolable furor, crueldad o celos, por lo que prevalece su percepción negativa.

No sólo la postura valorativa hacia el bandido es divergente, sino también la manera en que ésta se comunica. Mientras que la lírica expresa directamente los sentimientos del personaje y así, por ejemplo, podemos captar fácilmente su decisión de venganza, su sensibilidad para la justicia, su ira, su holgazanería, su alegría de vivir, etc., las baladas no plantean un retrato transparente del héroe. El perfil de carácter del bandido tenemos que reconstruirlo basándonos en sus hechos, pero ni siquiera así podemos formarnos un juicio claro sobre él, porque la motivación de los hechos del bandido permanece en secreto. El héroe de las baladas suele ser bastante reservado en la aclaración de los móviles que le llevan a actuar. Mientras que el héroe de las canciones líricas no oculta que se hizo bandido porque quería vivir sin trabajar, quería beber, vengarse, etc., es típico del héroe de las baladas el gastar pocas palabras. Muchas veces simplemente constata lacónicamente que ha cometido un crimen, sin comentario alguno acerca de sus razones.

Por ejemplo, en la canción sobre la moza a la que Janíčko corta la cabeza en el bosque, no se explica la motivación del joven para tal acción, sólo se constatan los hechos.

*- Pekne si ona spievala,
dvanást zbojníkov zvolala.*

*- Ella cantaba alegremente,
con su canto atrajo a doce bandidos.*

*Načo vás dvanást idete,
však ma aj jeden zotnete.*

*Para qué venís los doce,
basta uno para matarme.*

*Vytiahoť z pošvy šablíčku,
odtať Mariške hlavičku.*

*Sacó de la vaina el sable,
cortó a Mariška la cabecita.*

*Priviazať jej ju ručníčkom
a poslať domov chodníčkom.*

*La envolvió en un pañuelo,
y la mandó a casa de sus padres.*

*Tažké to bolo idení,
ked bola hlava na zemi.*

*Qué difícil es la marcha,
teniendo la cabeza por tierra.*

(Atraviesa Janíčko las montañas, ACE)

(B KSNP, A 140) (H-P, 482) (*Ide Janíčko cez hory*, ASPn.)

Además de los bandidos, en las baladas encontramos también a las víctimas de sus crímenes. Entre las víctimas más conocidas de los bandidos carpáticos podemos recordar a la mujer del bandido, que muere a manos de su esposo, mientras que en el fondo de los hechos está su hermano, el cuñado del bandido. Otra víctima es la mujer embarazada, a la que también matan los bandidos, o la ya mencionada moza, a la que corta la cabeza su amado camino de la casa de sus padres. En varias canciones hallamos a las víctimas de algún robo, la más conocida de las cuales es la tabernera robada o el pastor, al que matan tras haberlo asaltado.

Un grupo especial de personajes de las baladas lo forman los cómplices de los bandidos. Es, por ejemplo, el esposo de la mujer embarazada, quien se la vende y les indica dónde pueden atraparla; el “pérfido Jurko”, quien por una recompensa trae a los bandidos a Katka Siberbena y por fin él mismo se convierte en víctima de la furia de éstos; o la criada, que abre a los bandidos la puerta de la casa de sus amos, los Ursíny, e intenta luego borrar tras ellos las huellas del crimen.

5.1.2.1.2.3. La temática de las baladas sobre bandidos⁸⁸

A diferencia de las baladas del ciclo sobre Jánošík, que se centran en el momento vital del bandido bajo la horca, las baladas del bandido anónimo captan al protagonista durante su vida delictiva activa. Los hechos del bandido suelen tener carácter criminal: se trata de asaltos, asesinatos, robos, agresiones. Otras áreas temáticas representan las canciones sobre el bandido capturado y encarcelado, por ejemplo *Se llamaba Hanička* (ACE); *Cabezada roja, caballo blanco* (ACE); *Érase una madrecita* (ACE).

ASALTO

El tema de la ampliamente conocida balada con el incipit *Por el valle va un arriero* o bien *Oropéndola, ave bonita* (ACE) es el asalto de un arriero al atravesar el monte. Los bandidos le cortan el camino y se disponen a llevarse sus caballos o a robarle el dinero. El arriero no se atreve a plantarles cara, sólo les contesta displicentemente que desenganchen los caballos ellos mismos o que le saquen el dinero del bolsillo.

La balada de arriero no es sólo la más antigua, sino que se cuenta también entre las más extendidas en Eslovaquia y en toda la región carpática. El tema básico del asalto al arriero se mantendrá en el transcurso de los siglos en diferentes variantes. Una de las más recientes surgió en los años cuarenta del siglo XIX, y los bandidos asaltan en ella no a un arriero, sino a un estudiante. Los autores de dicha variante eran estudiantes del liceo de Levoča⁸⁹, quienes adaptaron la canción a las circunstancias que les eran más próximas. En este caso ya no se trata de una canción popular propiamente dicha, sino de una canción semipopular (fue publicada en *Prostonárodný zábavník* XII, la revista manuscrita de los estudiantes de Levoča, que salió entre los años 1844-1845).

- *Ide študent dolinou
a zbojníček brezinou.*

- *Por el valle va un estudiante,
por la fresneda unos bandidos.*

⁸⁸ La temática de las baladas la analizamos más detalladamente en los comentarios de las canciones en la ACE.

⁸⁹ En el marzo de 1844 Levoča dio la bienvenida a trece jóvenes estudiantes eslovacos quienes, en protesta contra la destitución de Ludovít Štúr de la Cátedra de la lengua y literatura checoslovaca (Katedra reči a literatúry československej) en Bratislava, se trasladaron al liceo de Levoča para concluir sus estudios.

*Postoj, študent, v doline,
sypaj z vrecka peníze.*

*Detente, estudiante, en el valle,
saca el dinero del bolsillo.*

*Ked' si taký veľký pán,
vezmiže si z vrecka sám.
Keby bolo pri poli,
nedať by sa po vôli,
ale že je pri horách,
pri zbojníckych komorách.
(H-P, 242 d)*

*Si eres tan gran señor,
sácatelo tú solo.
Si en el campo estuviera,
ningún caso te haría,
pero estoy en las montañas,
que son morada de bandidos.*

ROBO

Una categoría aparte la constituye la canción narrativa que de modo humorístico describe el robo de una tabernera durante una fiesta. El bandido entretiene a la rica hostelera con el baile y el canto, mientras que con las palabras de su canción va indicando a sus compañeros dónde y qué tienen que robar. Cuando vacían la despensa y la cuadra, huyen todos con su capitán. En vez de violencia, estos bandidos hacen uso del ingenio, lo que le da a la canción, en vez de un tono trágico, un carácter bastante festivo. En este sentido podríamos considerar esta canción, según la tesis de Josef Hrabák (1973: 230) no como balada, sino como “romanca”.

El capitán lleva generalmente el nombre de Rojko, Rolčík o Rolek, mientras que en las variantes más modernas este personaje se identifica con Jánošík.

El tema del robo de la tabernera, una variante del cual recoge la canción con el incipit *En Silesia, en un hostel* (ACE) se conoce también en la tradición eslovaca en forma de leyenda en prosa (vid. *Jánošík y la rica tabernera*, o *Cómo robaron unos bandidos al tabernero de Šenov*, ALE).

ASESINATOS

Entre las fechorías que se convirtieron en base temática para las baladas, prevalecen los asesinatos.

La motivación del asesinato suele estar poco clara, las baladas generalmente sólo constatan el hecho ya consumado. Tal es, por ejemplo, el caso de la balada sobre el hombre que mató con sus propias manos a su amada (*Está Jano junto al arroyo*, ACE)⁹⁰. Aunque en la canción no se sugiere nada al respecto, puede tratarse de un crimen pasional, por celos o en venganza por un amor no correspondido.

Los celos pueden estar también detrás en la balada sobre la moza asesinada en el bosque, camino de casa de sus padres (*Atraviesa Janíčko las montañas*, ACE). El papel de los bandidos en este asesinato no está claro. Acuden al oír la voz de la moza, que canta a petición de su amado. Posiblemente se trate de una señal, porque enseguida vienen los bandidos y son testigos o cómplices del crimen. La cabeza de la joven la mandan envuelta en un pañuelo a casa de sus padres. En otra diferente variante de la balada, los bandidos son capturados y enviados a la horca.

El tema de una de las baladas carpáticas más difundidas, la balada sobre la mujer del bandido, es también el asesinato. La canción nos narra el trágico destino de una mujer, a la que su madre casa contra su voluntad con un bandido. De este sujeto conocemos muy poco, sólo llega-

⁹⁰ Recordamos que la clasificación de esta canción entre las de la temática de bandidos es discutible, pues en la canción al mozo no se le llama directamente bandido.

mos a saber, por boca de su mujer, que «*es gran bandido*» y que «*sale pronto, viene tarde, nunca nada bueno le trae*». El marido, quizá por confusión, ha matado a su cuñado. La mujer le pide una explicación, a la que él responde evasivamente, diciendo que no vio a causa de la oscuridad, y no oyó a causa del viento.

- Janík, Janík, čos urobiť,
že si môjho brata zabiť?

- ¿Janík, Janík, qué has hecho,
por qué mataste a mi hermano?

Už tma bola, nevideť som,
vetrík dúchať, nepočuť som.

Era de noche, no veía,
soplaba viento, no oía.

(Bajo el arce, bajo el monte, ACE)

(H-P, 484) (B KSNP, A 229) (Pod javorom, pod tou horou, ASPn.)

La mujer del bandido se encuentra en el dilema de denunciar o no a su marido, pero él no le deja mucho espacio para pensar, porque sin vacilar le corta la cabeza. En otra variante de la balada, la mujer canta a su hijo y en la canción le advierte que no se parezca a su padre. El bandido le pide que le repita esas palabras, pero ella se excusa que sólo había reñido a la criada. El bandido no la cree y en un ataque de furia le corta la cabeza. A la mujer, en el último momento, sólo le da tiempo a morder la mejilla de su hijo, para que se acordara del crimen cometido.

En la balada sobre la mujer embarazada *En el monte, en el valle* (ACE) nos encontramos ante un asesinato ritual. En esta balada se hallan ecos de las supersticiones que en el pasado se contaban sobre los bandidos y sus talismanes protectores. En las actas judiciales del siglo XVI se hace mención de una antigua creencia, según la cual, los ladrones, para estar seguros de que nadie iba a despertar por la noche en la casa que robaban, tenían que alumbrarse con una vela sujeta en la mano de un niño no nacido. Los bandidos matan a la mujer embarazada con el consentimiento de su esposo, que se la ha vendido «*por una medida de oro, por una medida de plata*». El motivo de la mano del niño no nacido encontramos también en la versión en la tradición en prosa (vid. *La mano de un niño no nacido*, ALE).

INTENTO DE VIOLACIÓN

La balada sobre los bandidos que quieren apoderarse de una joven, pero luego descubren que es su hermana (*En lo alto de la montaña*, ACE), es poco frecuente en Eslovaquia, pero está ampliamente difundida en el folclore de los eslavos orientales. Fue anotada tan sólo en la región eslovaca oriental de Zemplín.

Los bandidos habitan en el bosque, se acerca a ellos un mozo y les promete por una recompensa traerles una muchacha de origen noble. La hace salir de su casa por medio de un engaño y se la lleva al bosque. Mientras los bandidos preparan el lecho, le preguntan acerca de su familia y descubren que es su propia hermana. Liberan a la joven y al mozo lo castigan sin piedad. Soňa Burlasová (1988: 473) supone que se trata de una variante específica de las historias internacionalmente difundidas sobre el incesto frustrado. Estas historias se dan con especial frecuencia en el folclore de los eslavos orientales y en Ucrania⁹¹.

⁹¹ Si bien la lengua ucraniana se cuenta dentro del grupo eslavo-oriental, el folclore ucraniano está más próximo en algunos aspectos al de los pueblos eslavos occidentales.

LA CAPTURA DEL BANDIDO

El tema de la balada *Se llamaba Hanička* (ACE) no es ni el crimen, ni el bandido en la horca, sino la captura del bandido. Con esta temática, la balada está cercana a las canciones líricas sobre mozos capturados o heridos, o a las más tardías canciones noticieras sobre bandidos capturados y muertos. Al bandido lo denuncia a los señores de Košice su hermana Hanička, al no haberlo reconocido como su hermano en el prado, cuando se dirigía a ella prometiéndole tantos táleros, cuántas ramas tiene el roble. La balada refleja el trágico destino del bandido, quien nunca y en ningún momento está fuera del peligro ni puede confiar en nadie.

Según Jiří Horák (Horák, Plicka, 1965: 87), esta balada de la región de Šariš (procede de los alrededores de Bardejov y Prešov) está lejanamente relacionada con las baladas ucranianas sobre el incesto entre hermana y hermano. Por eso esta composición está temáticamente próxima a la balada sobre la moza y los hermanos bandidos (*En lo alto de la montaña*, ACE).

EL FINAL DEL BANDIDO

Bastante ampliamente difundida en Eslovaquia es la canción con el incipit *Cabezada roja, caballo blanco* (ACE), en la que una moza ayuda a escaparse de la prisión a once bandidos encerrados en una torre, pero al duodécimo no le deja salir, recordándole que dentro de poco le espera la horca. La actitud de la moza no tiene explicación, aunque puede que se trate de una venganza por un desengaño amoroso, lo que podemos deducir del detalle de que la canción empieza con la declaración del bandido de su intención de casarse y termina con la imagen que crea el bandido de su propio ahorcamiento, en la que un lugar importante lo ocupa su amada, la cual, según parece, no se identifica con la joven que posee las llaves de la torre.

Otra balada sobre el final del bandido es ésta, cuyo héroe es un bandido gravemente herido que pide a sus compañeros que no le abandonen en el bosque. De modo parecido a como el héroe de la balada anteriormente mencionada tenía una idea exacta acerca de su ejecución, este bandido describe con detalle como se imagina su entierro. En la canción que aportamos como ejemplo (*En la montaña de Viena*, ACE) están presentes los elementos épicos en medida suficiente como para poderla clasificar también dentro del apartado de canciones narrativas (está incluida en *Katalóg slovenských naratívnych piesní de Soňa Burlasová*, A 245), aunque un motivo parecido se encuentra también en un ciclo de canciones con predominio de elementos líricos (H-P, 502; H-P, 503).

5.1.2.1.2.4. El estilo de las baladas sobre bandidos

En las baladas sobre bandidos, de modo parecido a como ocurre en las canciones líricas, encuentran aplicación los procedimientos poéticos característicos de la canción folclórica en general.

En cuanto a la estructura formal exterior, las baladas de bandidos son estróficas, utilizando generalmente la estrofa de cuatro versos, aunque también sea frecuente el empleo de la estrofa de dos versos⁹². Además del verso tradicional de seis sílabas, frecuentes son combinaciones del verso de seis con el verso de ocho sílabas. También podemos encontrar versos heptasílabos.

Al igual que en la lírica, en las baladas encontramos una gran cantidad de rimas; el esquema a a b b es el más habitual, pero también pueden aparecer rimas menos regulares, como a b c b,

⁹² La anotación gráfica de las estrofas podía variar, dependiendo del uso dominante en la época o de las preferencias individuales de quien la anotó o la editó. Así una misma estrofa puede aparecer en grupos de dos versos, o bien de cuatro, partidos por los hemistiquios.

a a b a, a b a b, etc. Muchas veces nos encontramos con rimas gramaticales o asonancias, pero también con parejas consagradas de palabras como, por ejemplo, “ohničok-rozbojníček”, “hory-horí”, “Janíček-zbojníček”, “zbojník-chodník”.

También es típico de las baladas el uso frecuente de figuras poéticas repetitivas, de epítetos constantes (zelený háj-soto verde, čierna zem-tierra negra, veľký zbojník-gran bandido, pravá rúčka-manita derecha) o de símbolos (la novia representada como holubička-palomita).

Por otra parte, en las baladas también está muy presente la simbología numérica. Además del número tres, que es el número simbólico más frecuente en el folclore, en las baladas de bandidos tiene un gran uso también el número doce. La cuadrilla de bandidos suele tener doce miembros, muchas veces doce hermanos. En la balada sobre el bandido que se escapó de la cárcel convertido en pájaro, encontramos también el número mágico siete. Esta balada (*Cabezada roja, caballo blanco*, ACE) es también muy interesante por el motivo de la metamorfosis de una persona en ave, típico del estrato antiguo de las baladas.

El empleo de interjecciones en las baladas es menor que en las canciones líricas. Los diminutivos son frecuentes y sirven o bien para la rima, o bien para crear el contraste entre la realidad cruda y su expresión verbal. Como ejemplo, citaremos una vez más (en esta ocasión traducida literalmente) la escena del asesinato de Mariška por Janíček.

- Vytiahol z pošvy šabličku,	- Sacó de la vaina el sablecito,
odtá Mariške hlavičku.	cortó a Mariškuita la cabecita.
(Atraviesa Janíčko las montañas, ACE)	
(B KSNP, A 140) (H-P, 482) (<i>Ide Janíčko cez hory</i> , ASPn.)	

Basándose en la observación de las características de estilo y composición, Soňa Burlasová (1984: 44-45; 2002: 13) distingue en la clasificación de las baladas folclóricas eslovacas dos grados evolutivos: el antiguo (starší) y el moderno (novší). El tipo antiguo de las baladas está caracterizado de esta manera: «es típica de él la contención de los sentimientos, el distanciamiento y la ausencia de detalles acerca del argumento y de la motivación de los hechos. El mundo interior de los héroes no se revela. En la composición de las canciones, esto se manifiesta por la rapidez de su desarrollo, porque la narración del argumento no discurre fluidamente, sino a saltos, y por el laconismo de su estilo. Gracias a su severidad y a su énfasis en el dramatismo de la historia, las baladas antiguas provocan una fuerte impresión emocional». (“je preň príznačná citová zdržanlivosť, odstup, absencia podrobností deja a aj motivácie činov. Vnútný svet postáv sa neodhaľuje. V kompozícii piesní sa to prejavuje rýchlym spádom, popisovaním deja nie plynule, ale v skokoch, v štýle lakonickosťou. Vďaka svojej strohosti a upnutosti na dejový dramatismus vyvolávajú staršie balady silný emocionálny dojem”). Esta característica coincide completamente con el estilo de las baladas sobre el bandido anónimo, por lo que no dudamos en incluirlas en esta categoría.

La presencia equilibrada de los elementos líricos, épicos y dramáticos es también típica de las baladas de tipo antiguo⁹³. Además del componente épico básico, que aporta a las baladas su trama

⁹³ Orest Zilynskyj (1978: 14) subraya que la balada es, ante todo, un género lírico-épico que contiene en sí características líricas, épicas y dramáticas. El elemento lírico se manifiesta en la estructura estrófica y en la presencia de medios artísticos propios de la lírica (paralelismo, repetición regular de los versos); el elemento épico se manifiesta en los pasajes narrados en tercera persona; y el carácter dramático en la presencia del diálogo dramático a la hora de recrear la historia transmitida.

argumental, el elemento dramático desempeña un papel especialmente importante. En las baladas de bandidos antiguas, la acción a menudo se recrea por medio del diálogo dramático, gracias al cual la composición da una impresión de inmediatez. Buen ejemplo de este procedimiento es, por ejemplo, la balada sobre la mujer del bandido, en la que el argumento se transmite por medio de los discursos directos de la madre y la hija, o por medio del diálogo entre la mujer y el bandido.

El elemento lírico se manifiesta en lo alusivo y resumido de la expresión. La recreación, en el principio mismo de la canción, de un escenario de la naturaleza, que emana una atmósfera especial, podemos considerarlo un genuino elemento estético de la lírica. Se trata de una imagen sencilla, pero siempre muy evocadora (por ejemplo, *Bajo el arce, bajo el monte... En un verde valle..., En la montaña de Viena..., En lo alto de la montaña..., etc.*)

También valoramos como una característica lírica la manera metafórica y alusiva de describir los hechos brutales. Ya en el comentario acerca de las canciones líricas hemos hecho mención del principio del contraste que se crea al describir una realidad cruel (por ejemplo, una ejecución, un asesinato, etc.) mediante recursos lingüísticos y artísticos refinados y poéticos. Para expresar unas circunstancias violentas, la lírica utiliza un lenguaje artístico muy suyo (por ejemplo, las ya mencionadas imágenes de “la sopa de sangre” o de “la camisita mojada”) o hace uso de diminutivos. Un procedimiento parecido se da también en la balada popular: la balada nunca se centra en detalles de índole naturalista, todo lo contrario, para recrear las escenas sangrientas utiliza unos medios poéticos sutiles. Por ejemplo, en la balada sobre el mozo que se ganó la horca por el asesinato de su novia (con el íncipit *A finales de julio-A pokonec červenici*), Janči describe el asesinato de su amada de modo siguiente:

- Janči, Janči, cos učinil,
že si šibeň už zavnil?
zastrelil som herličočku,
svoju vernu frajeročku.

- Janči, Janči, ¿qué has hecho,
que te has ganado la horca?
he disparado a una tortolita,
he disparado a mi fiel amadita.

Štelil som jej do kridelka
a z kridelka do srdečka,
a z serdočka do ručičky,
svojej vernej frajeročky.
(H-P, 646)

Le he disparado a su alita
de la alita al corazóncito,
del corazóncito a la manita,
he disparado a mi fiel amadita.

Concluyendo, podemos asegurar que el elemento lírico de las baladas suaviza su expresión y multiplica su valor artístico. La relación entre los elementos líricos y épicos en cada balada no es siempre uniforme. En algunas de ellas el carácter épico y, muy en especial, el componente argumental está representado en una medida tan escasa, que la composición se aproxima al tipo de la canción lírica.

5.1.2.2. CANCIONES LÍRICAS Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO GENEROSO

5.1.2.2.1. Canciones líricas sobre el bandido generoso (Jánošík)

5.1.2.2.1.1. La imagen del bandido en las canciones líricas

En las canciones líricas, como ya hemos comentado más arriba, se mencionan mucho menos, en comparación con las baladas, los nombres concretos de los bandidos. Dado que hemos

denominado “baladas sobre el bandido generoso” a las composiciones lírico-épicas sobre Jánošík y Vdovčík, llamaremos “canciones líricas sobre el bandido generoso” sólo a las canciones referidas a estos dos bandidos. Sin embargo, se trata generalmente de las canciones sobre Jánošík, porque sobre Vdovčík hay muy pocas, por no decir que no hemos encontrado ninguna.

Las canciones líricas cuyo protagonista es el bandido generoso son continuación de la tradición de las canciones líricas más antiguas protagonizadas en la mayoría de los casos por el bandido anónimo, pero difieren de ellas en el hecho de que el bandido está interpretado esta vez unívocamente como un héroe positivo, un héroe sin ningún defecto de carácter. En ellas se ofrece el retrato de Jánošík como un bandido idealizado, dotado exclusivamente de buenas cualidades, entre las que suscitan mayor admiración la audacia, la generosidad, el sentido de justicia, la compasión, pero también la alegría y el saber disfrutar de la vida.

A diferencia de las canciones líricas más antiguas sobre el bandido anónimo, en las canciones sobre Jánošík hay una mayor presencia de elementos épicos y dramáticos, aunque en menor medida que en las baladas. Como monoestrofas líricas independientes pueden funcionar las estrofas que también forman parte de las baladas, sacadas de su contexto argumental. Si se introdujeran estas estrofas viajeras en un texto con un continuado hilo argumental, podrían representar los sucesivos episodios del argumento de la balada. Otras veces en las canciones sobre Jánošík prevalecen elementos líricos, sobre todo en los casos en los que Jánošík adopta algún motivo de las canciones líricas sobre el bandido anónimo.

A. EL BANDIDO NO VIOLENTO

A la imagen del bandido idealizado se une, como una de sus cualidades principales, su rechazo a la violencia y su carácter pacífico. Según la tradición, Jánošík nunca cometió ningún delito de sangre, por lo que en las canciones se canta que nunca hizo daño a nadie y las leyendas aseguran lo mismo. Parece que la tradición popular no quedó demasiado lejos de la verdad, porque no hay testimonios históricos de que Jánošík en su vida real fuera un bandido violento. En el juicio le culparon de un asesinato, pero él negó la veracidad de esta acusación, y como autores del crimen señaló a unos bandidos a los que ni siquiera consideraba miembros de su cuadrilla.

Las canciones líricas sobre Jánošík contienen a menudo el motivo apostrofístico *Jánošík, Jánošík...*, que encontramos introducido también en diferentes composiciones baládicas (por ejemplo, *En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante*, ACE), en la semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (161-162) y en la *Muerte de Jánošík de Ján Botto* (segundo canto).

- *Janošík, Janošik,*
ty nešťastnô dieťa,
kebys' neboť zbijať,
nelapali by ta.

- *Janošík, Janošik,*
desdichado hijo,
si no hubieras robado,
no te perseguirían.

Zbijať som ja, zbijať,
nie rok, lebo štyri,
ale som nevyliat
kvapku ľudskej krvi.

Sí, he sido bandido,
no un año, sino cuatro,
pero nunca he derramado
ni gota de sangre humana.

(*Janošík, Janošik, desdichado hijo*, ACE)

(H-P, 630) (*Janošík, Janošik, ty nešťastnô dieta*, ASPn.)

B. BANDIDO GENEROSO

Otra cualidad atribuida a Jánošík es su generosidad hacia los pobres. De las actas del juicio sabemos que Jánošík reconoció que había cometido asaltos y robos: entre sus víctimas había gente acomodada, nobles y clase media, pero nunca perjudicó a una persona realmente pobre. Está claro que no todo lo que consiguió con el pillaje lo regaló a los necesitados, como consagra la tradición popular, pero, con todo, la fama de su generosidad no es del todo infundada, porque algunos objetos robados sí que los había repartido entre la gente o entre sus compañeros. La imagen de Jánošík como un bandido que quitaba a los ricos para dar a los pobres se repite tanto en las canciones como en las leyendas populares.

- *Nebojim še Boha,
že by me pokarhal,
od bohačov som bral
a chudobnym daval.*
(H-P, 636)

- *No temo a Dios,
que me vaya a castigar,
he quitado a los ricos
y he dado a los pobres.*

- *Dobre bolo v Hrochoti dedine,
dokiaľ býval Jánošík v doline.
Meral súkno od buka do buka
a dukáty hrsťou do klobúka.*
(H-P, 248)

- *Bien se vivía en la aldea de Hrochoť,
mientras Jánošík estaba en el valle.
Medía paño de haya a haya,
y regalaba ducados a puñados.*

C. EL VENGADOR DE LOS OPRIMIDOS

En relación con el motivo de Jánošík como vengador de las injusticias cometidas contra el “pueblo pobre”, es interesante recordar un hecho histórico, concretamente el trasfondo del asalto a un rico comerciante, Ján Skalka, que, según Jozef Kočíš (1986: 59) «podríamos comprender como un acto de venganza contra su hermano Martin Skalka, quien, como miembro de la corporación municipal de Žilina, había participado en los procesos contra varios bandidos» (“možno inak chápať aj ako akt odvety proti jeho bratovi Martinovi Skalkovi, ktorý sa ako člen žilinského magistrátu zúčastňoval pri hrdelných procesoch proti viacerým zbojníkom”). En este sentido, algunos hechos de Jánošík podían haber estado motivados por el deseo de venganza contra lo que él y los suyos entendían como injusticia. La imagen de Jánošík como vengador de los débiles, transmitida por las canciones, se corresponde con la misma imagen que de él dan las leyendas populares. En el segundo canto del poema de Ján Botto *Muerte de Jánošík* encontramos el motivo del bandido como vengador de las injusticias expresado de un modo casi literalmente igual que en la siguiente canción folclórica:

- *Zbíjať som ja, zbíjať,
sedem rôčkov v lete
a vy, páni, koľko
ten biedny ľud driete!*
(Silbó Janošik en una alta roca, ACE)
(G JNK, 135) (*Zapískal Jánošík na vysokej sklale*, ASPn.)

- *Sí, he sido bandido,
durante siete veranos,
y vosotros, señores,
¡cuánto robáis al pueblo!*



Banquete de Jánošík y su cuadrilla. Pintura sobre vidrio de Ludvík Kameník (1957).

D. BANDIDO HEDONISTA

Como ya hemos mencionado más arriba, en la lírica popular, en las baladas folclóricas, e igualmente en las canciones semipopulares sociales y estudiantiles a menudo encontramos imágenes de las fiestas y banquetes que organizaban los bandidos y los pastores en los altos de las montañas, donde bebían, saltaban sobre la hoguera, comían corderitos y bailaban a la música de las gaitas. En algunas canciones se relacionan los motivos de las fiestas de bandidos con el nombre de Jánošík en concreto. Escenas parecidas son también tema de muchas pinturas populares sobre vidrio.

- *Zadudaj, dudašku,
na pustem salašku,
Jánošík si toči
dokola valašku.*

- *Toca la gaita, gaitero,
en un vacío aprisco,
Jánošík está girando,
girando su "valaška".*

*Toči si ju, toči,
dokola tancuje,
a len si gajdošík
vesele gajduje.*

*Bien la está girando,
cuando está bailando,
mientras el gaitero
toca alegremente.*

(Toca la gaita, gaitero, ACE)

(H-P, 107) (*Zadudaj, dudašku*, ASPn.)

E. BANDIDO FUERTE Y AUDAZ

En la imaginación popular, el bandido tiene que sobresalir por encima de los demás por su fuerza y valor, que se hacen ver también en las situaciones desesperadas. La fuerza extraordinaria de Jánošík se demuestra cuando, una vez capturado y atado, las esposas se rompen en sus muñecas como si fueran una simple cáscara de huevo. La fuerza legendaria no la debe Jánošík sólo a su cinturón mágico, ya que previamente le habían despojado de él. El motivo de las esposas que se rompen también lo aprovechó Ján Botto en el canto segundo de *La muerte de Jánošík*.

- *A ved' sa Jánošík,
ešte len pohýňa,
už putá praskajú
ako tá škrupina.*

- *Cuando Jánošík
sólo se mueve un poco,
ya se rompen las esposas
como una simple cáscara.*

(Capturaron, capturaron al halcón en la liga, ACE)

(H-P, 635) (*Zlapali, zlapali, sokola na lepe*, ASPn.)

F. BANDIDO FIEL A SU JURAMENTO

Los bandidos en los rituales de admisión tenían que jurar que bajo ninguna circunstancia revelarían los nombres de sus amigos. Jánošík demostró durante el juicio y la tortura la fidelidad a dicho juramento. Según Jozef Kočiš (1986: 59), «*encubrió a dos tercios de sus compañeros*» (“*zamlčal dve tretiny svojich druhov*”). Las canciones populares celebran al bandido que ni siquiera en la cámara de tortura delató a los suyos.

- Čo ma budú varit',
aj v kolieskach lámať,
ešte si nebudem
kamarátov zrádzať.

Aunque me cocieran,
aunque me torturaran,
nunca traicionaría
a mis compañeros.

(Aunque me cocieran, ACE)

(H-P, 579) (Čo ma budú varit', ASPn.)



Juraj Jánošík según un dibujo de Peter Absolon Meško (1842).

G. BUEN CAPITÁN

En la tradición popular se consagró la imagen de la cuadrilla de Jánošík como un grupo de doce mozos, estrechamente unidos alrededor de su capitán, sometidos todos a sus órdenes. La figura del capitán de bandidos es orgullosa, altiva y, por dondequiera que vaya, suscita respeto y admiración. El mismo motivo, expresado casi con las mismas palabras, lo encontramos en la *Muerte de Jánošík* de Ján Botto (primer canto).

- A ten náš kapitán,
ved' to je veľký pán,
pierečko cudrove,
červený dolomán.

- El capitán nuestro,
es un gran señor,
pluma blanca,
dolmán rojo.

Ked' ide po hore,
trasú sa kaštieľ,
keď ide po háji,
celá zem sa trase.

Cuando va por el monte,
tiemblan los castillos,
cuando va por el soto,
tiembla toda la tierra.

(Arde una fogata en un alto prado, ACE)

(H-P, 238) (Horí ohník, horí, ASPn.)

H. PROPIETARIO DE RICOS TESOROS

La fantasía popular es rica en creencias sobre los ricos tesoros que están esperando a su descubridor en diferentes lugares. En las canciones, los motivos de los tesoros son menos frecuentes que en las leyendas populares. La fantasía se desborda sobre todo con relación a los tesoros de Jánošík, que se creían ocultos en cuevas, bajo piedras o bajo árboles.

- Javorec, javorec,
javorec pukatý,
vera sa pod tebou
zbojnícke dukáty.

- Arce mío, arce,
arce resquebrajado,
tú escondes debajo,
ducados de bandidos.

(H-P, 628)

La alternancia de preguntas y respuestas acerca de los parajes de los tesoros es típica de la estructura de las canciones sobre este tema.

- | | |
|--|---|
| <p>- <i>Hej, Ďurina Jánošík,</i>
 <i>de su tvoje sklepy?</i>
 <i>V Púpove pod bučkom,</i>
 <i>prikrytie klobučkom.</i>
 <i>(Eh, Ďurina Jánošík, ACE)</i>
 <i>(H-P, 627) (Hej, Ďurina Jánošík, ASPn.)</i></p> | <p>- <i>Eh, Ďurina Jánošík,</i>
 <i>¿dónde están tus tesoros?</i>
 <i>En Púpov, bajo una haya,</i>
 <i>bajo un sombrero escondidos.</i></p> |
|--|---|

Al igual que en las leyendas, se consideran también como una especie de tesoros las armas de Jánošík, sus atributos: se trata sobre todo de la “valaška” y el sable (palošík). En las canciones líricas a menudo aparece el motivo de las preguntas de los señores dirigidas a Jánošík, en las que quieren saber dónde tiene escondidas sus armas mágicas, a lo que él contesta evasivamente. Este motivo se halla también en las baladas (por ejemplo, *No habría pensado que en la taberna de Klenovec*, ACE) y, en la forma mucho más desarrollada, en la semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 109-112).

- | | |
|---|--|
| <p>- <i>Jánošík, Jánošík,</i>
 <i>dze je tvoj palošík?</i>
 <i>V tej zelenej hore</i>
 <i>zacatý v javore.</i>
 <i>(H-P, 620)</i></p> | <p>- <i>Jánošík, Jánošík,</i>
 <i>¿dónde está tu sable?</i>
 <i>En el monte verde,</i>
 <i>clavado en el arce.</i></p> |
| <p>- <i>A veru, Jánošík,</i>
 <i>de ti je valaška?</i>
 <i>V zelenej dubine,</i>
 <i>keď mi bola ťažká.</i>
 <i>(H-P, 624)</i></p> | <p><i>Dinos, Jánošík,</i>
 <i>¿dónde está tu “valaška”?</i>
 <i>En el verde hayedo,</i>
 <i>porque pesaba mucho.</i></p> |

Según la observación de Jiří Horák (Horák-Plicka, 1965: 99), el motivo apostrofístico sobre el sable (palošík) y la “valaška”, contenido en una canción popular procedente de Gemer, se podría haber inspirado en un motivo más antiguo sobre el tesoro escondido en un árbol, que aparece en la canción semipopular *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (mediados del siglo XVII). El motivo del árbol lleno de oro, en la canción sobre Jánošík, es el siguiente:

- | | |
|---|--|
| <p>- <i>Lipka moja, lipka,</i>
 <i>veru si ty hybká,</i>
 <i>viac pod tebou dutkov</i>
 <i>jak na Vepru prútkov.</i>
 <i>(Horák-Plicka, 1965: 99)</i></p> | <p>- <i>Tilito mío, tilito,</i>
 <i>qué flexible eres,</i>
 <i>hay más ducados debajo de ti</i>
 <i>que en Vepr retoños.</i></p> |
|---|--|

El motivo del tesoro de la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* es el siguiente:

- | | |
|---|--|
| <p>- <i>Ó, lípa široká,</i>
 <i>hrubá a bohatá,</i></p> | <p>- <i>Oh, amplio tilo,</i>
 <i>robusto y rico,</i></p> |
|---|--|

víc na tebe dutkũ, *más ducados escondes,*
než na tebe prútkũ. *que retoños tienes.*
 (Mišianik, 1964: 543) (versos 302-305)

El estilo y la poética de las canciones líricas sobre Jánošík son los mismos que los de la lírica de bandidos anónimos en general (vid. § 5.1.2.1.1.5.).

5.1.2.2.2. Baladas sobre Jánošík y Vdovčík

5.1.2.2.2.1. El carácter de las baladas sobre el bandido generoso

Un grupo de canciones aparte, diferente de las baladas antiguas sobre aquellos bandidos anónimos caracterizados por su comportamiento violento, lo forman las canciones sobre los bandidos que son símbolo de la lucha antifeudal.

El bandido está reflejado en ellas como defensor de los pobres y oprimidos, y como vengador de las injusticias. Se trata, como ya se ha dicho, de un héroe idealizado, a quien se atribuyen rasgos de carácter exclusivamente positivos, cuyos hechos están inspirados por motivos nobles sin excepción alguna. En la tradición folclórica eslovaca, el ideal del bandido generoso se identifica con los personajes de Juraj Jánošík (1688-1713) y de Michal Vdovec (1803-1832).

La leyenda sobre Jánošík empezó a surgir con toda probabilidad inmediatamente después de su ejecución, pero la culminación de la producción popular inspirada en su persona se produjo más tarde, a finales del siglo XVIII. Jozef Minárik menciona las canciones de bandidos, cuyo protagonista es el héroe popular-bandido que lucha contra las injusticias y defiende a los débiles, desde la segunda mitad del siglo XVIII y añade que estas canciones no acabaron de perfilarse ideológica y artísticamente hasta la primera mitad del siglo XIX (Minárik, 1997c: 359). En esta época se producía, según Jozef Minárik, la elaboración cíclica de los temas relacionados con la figura de Juraj Jánošík.

Suponemos que en el caso de Vdovčík, el punto de arranque para la creación de las baladas fue igualmente su ejecución. Sin embargo más que de la producción de textos nuevos, se trataba de la adaptación y la actualización de los conocidos motivos janošikovianos. El contenido de las baladas sobre Vdovčík es muy parecido al de las baladas sobre Jánošík, con diferencias sólo en algunos pasajes. También advertimos una notable divergencia en el hecho de que en las baladas sobre Vdovčík encontramos más datos concretos, lo que las hace más próximas al estilo de las canciones noticieras. De modo parecido a como ocurre en las leyendas, Vdovčík es un personaje en general menos idealizado y más real.

Las biografías de Jánošík y Vdovčík, tal como las transmiten las canciones y las baladas, se ajustan a la imagen del bandido generoso, tal como aparece igualmente en los géneros folclóricos en prosa. El núcleo épico de las baladas puede estar inspirado en alguna leyenda popular, pero no se desarrolla en su vertiente épica, sino que transmite de una forma concisa los hechos ya conocidos por las narraciones.

Por otro lado, las baladas sobre Jánošík y Vdovčík adoptaban y desarrollaban épicamente algunos motivos de las canciones líricas y lírico-épicas ligadas a la figura del bandido anónimo o, concretamente, a la figura de Jánošík.

Además, las canciones líricas y las baladas sobre el bandido generoso se acabaron de perfilar también bajo la influencia exterior de las tres canciones sociales semipopulares de bandidos más antiguas (vid. § 5.1.3.2.) y, desde la segunda mitad del siglo XIX, también bajo la influencia de la poesía de los románticos eslovacos. Entre las canciones semipopulares la más notable

es la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (*Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi*, la segunda mitad del siglo XVIII), y entre las obras románticas cabe destacar el poema lírico-épico *La muerte de Jánošík-Smrť Jánošíkova* (se publicó en el año 1862 en el almanaque Lipa y, reelaborado posteriormente, fue incluido en la antología *Canciones de Ján Botto-Spevy Jána Bottu* del año 1880) de Ján Botto (1829-1881). Además de Ján Botto, tocaron la temática relacionada con Jánošík los románticos Samo Chalupka (1812-1883), Janko Kráľ (1822-1876), Karol Alexander Modráni (1830-1864) y Michal Miloslav Hodža (1812-1870), quienes hundieron sus raíces creativas en la literatura popular y alrededor de la figura de Jánošík crearon el mito del héroe nacional.

En cualquier caso, el primero que se inspiró en la temática janošíkoviana fue Pavol Jozef Šafárik (1795-1861). Dos poemas (*Adoración de los mozos esclavos-Slavení slovanských pacholků* y *La última noche-Poslední noc*) de su antología *La Musa de los Tatras con la lira eslava* (*Tatranská Múza s lyrou slovanskou*, 1814) están basados en la tradición popular sobre Jánošík, y sin duda, también en las canciones semipopulares ya mencionadas. Pavol Jozef Šafárik no sólo creó la imagen de los bandidos como campeones de la justicia social, sino que en el primero de los poemas citados, los estilizó en héroes de la esclavitud, representativos de todos los esclavos.

5.1.2.2.2. Los personajes de las baladas sobre el bandido generoso

El papel principal en las baladas sobre el bandolero generoso recae en las dos ya mencionadas figuras más conocidas del bandolerismo eslovaco, Jánošík y Vdovčík. Además de los capitanes, en algunas baladas encontramos también la mención de la cuadrilla de bandidos. Tal como manda la tradición, la cuadrilla tiene que tener doce miembros. Los motivos relacionados con la cuadrilla de bandidos son más frecuentes en las canciones líricas que en las baladas.

Los nombres de los miembros de la cuadrilla de Jánošík se mencionan en muchas menos ocasiones, en comparación con lo que ocurre en las leyendas. En la balada con el incipit *En la colina de Cvanglovo* (ACE), Jánošík se dirige a su compañero Ilčík, “hábil mozo”. En la balada *No habría pensado que en la taberna de Klenovec* (ACE) Jánošík, al que acaban de capturar, manda recado a sus compañeros Hunka y a Uherčík. En relación con Vdovčík, la cuadrilla de bandidos no se menciona, ni tampoco se conocen los nombres de sus compañeros. La única excepción es el bandido Šimko, quien, por su parte, no aparece en las baladas de bandidos generosos, sino que protagoniza una canción noticiera sobre su captura (vid. § 5.1.2.3., *Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE).

En las baladas, al igual que en las canciones líricas, además de los compañeros de cuadrilla aparecen también otras personas próximas al bandido. Bajo la horca, el bandido se despide de su padre y de su madre, o una vez más quiere abrazar a su novia (frajerečka). En otra canción (*En Liptov suenan las campanas*, ACE) se despiden de Jánošík tres mozas (panenky). A la novia de Vdovčík la mencionan las baladas por su nombre, Sabína, conocida también de las leyendas populares.

Es interesante que en las baladas no son frecuentes las referencias al “pueblo”, es decir al colectivo que debería estar agradecido al bandido y expresarle su admiración. Sólo en la balada con el incipit *No habría pensado que en la taberna de Klenovec* Jánošík declara que no robaba “a los pobres campesinos”-“chudobných sedliakov”, lo que es una de las pocas menciones al estado llano que podemos encontrar en las baladas sobre bandidos generosos. Más a menudo encontramos alusiones al “pueblo” en las canciones líricas.

De lado de los representantes del poder están los “señores”-“páni” o “señores del condado”-“stoliční páni”, quienes mandan capturar al bandido y lo juzgan. Los “señores” son representantes del mal, son percibidos como injustos e inmisericordes. Bajo esta denominación, más bien

general, se designa a los representantes de la nobleza y del estamento feudal. En la balada *No habría pensado que en la taberna de Klenovec* están definidos como “señores hidalgos, malos leguleyos” (páni zemani, zlí prokurátri). Con parecidas expresiones “señores malos, leguleyos” (zlí pánové, prokurátrové) (verso 97) están caracterizados los “señores” también en la *Canción sobre Jánošík, bandolero*. Las órdenes de los señores las cumplen los “señores carceleros” (väzenskí páni), los “esbirros” (hajdúsi), los “alemanes” (Nemci) (así son llamados los soldados imperiales) y al final el “verdugo”. En la captura de Jánošík y de Vdovčík interviene de modo decisivo “la vieja” (stará baba). El papel del traidor en algunas baladas janošíkovianas se atribuye al gaitero (gajdoš). En la balada sobre Vdovčík a los ayudantes de los “señores” se añade también “el molinero de Henckovce” (henckovský mlynár), quién construyó el poste de la horca.

5.1.2.2.3. La temática de las baladas sobre el bandido generoso

Dado que las baladas sobre Jánošík y Vdovčík se centran temáticamente en su captura, encarcelamiento y ejecución, las denominamos como las baladas del “ciclo de la horca”. Una excepción es la canción *En la colina de Cvenglovo*, que como única puede ser clasificada bajo el título los “hechos del bandido”.

I. LOS HECHOS DEL BANDIDO

Las canciones eslovacas no han creado ciclos épicos que resumieran los hechos heroicos del bandido. Sobre los hechos de Jánošík refieren algunas canciones líricas o lírico-épicas, pero más que ofrecer una ilustración de la actividad del bandido, sirven para revelar por medio de ellas sus intenciones. Sólo en la balada *En la colina de Cvenglovo* se describe un hecho de la cuadrilla de Jánošík, concretamente el asalto de un arriero en el monte. En este sentido está temáticamente próxima a la composición semipopular *La canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (*Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch*, de mediados del siglo XVII), que también describe el asalto en el bosque de un carruaje cargado de dinero, en el que los bandidos tuvieron que enfrentarse a la superioridad numérica del séquito armado.

La balada está introducida por la imagen de una fogata prendida en el alto monte, alrededor de la cual está reunida una cuadrilla de doce bandidos. Esta imagen es típica, por un lado, de las canciones líricas de bandidos y, por otro, de los versos introductorios de las composiciones sobre bandidos de los románticos eslovacos (por ejemplo Samo Chalupka: *La canción de Král'ova hoľ'a Král'ovohoľ'ská*, Ján Botto: primer canto de *La muerte de Jánošík-Smrt' Jánošíkova*). Esta misma imagen se repite en la balada sobre el mal sueño de Jánošík *En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante* (ACE) e igualmente que en aquella, en esta balada también Jánošík acaba de despertarse de un sueño. El motivo de Jánošík dormido, vigilado por sus compañeros, lo encontramos también en la canción semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 39-42). Sigue un diálogo entre Jánošík y su compañero Ilčík, por medio del cual se desarrolla el argumento.

Algunos motivos están inspirados, o incluso directamente tomados de la composición semipopular *La canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros*.

- Ilčíku, Ilčíku,
vyskoč na jedličku,
hoj, pozriže, pozri,
či mi dačo vezú.

- Ilčík, amigo mío,
sube al abeto,
y mira bien, mira,
si me traen algo.

(*En la colina de Cvenglovo*, ACE)

(H-P, 241) (B KSNP, A224) (*Na Cvenglovom vršku*, ASPn.)

- <i>Ilčíku, bratříčku,</i>	- <i>Ilčík, hermanito</i>
<i>vylez na jedličku,</i>	<i>sube al abeto,</i>
<i>pohľad tam na pole,</i>	<i>mira bien el campo,</i>
<i>či ten Zampach ide. (70-73)</i>	<i>si Zampach se acerca.</i>
<i>(La canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros)</i>	
<i>(Mišianik, 1965: 537) (Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch)</i>	

El pasaje del asalto al arriero, sobre todo la respuesta del arriero a los bandidos, parafrasea el correspondiente pasaje de la antigua balada *Por el valle va arriero*.

- <i>Keby sme neboli</i>	- <i>Si no estuviéramos</i>
<i>pod zeleným hájom,</i>	<i>bajo un verde soto,</i>
<i>veru bych sa pýtal,</i>	<i>ya te preguntaría,</i>
<i>či si jím ty pánom.</i>	<i>si eres su dueño.</i>
<i>(En la colina de Cvanglovo, ACE)</i>	
<i>(H-P, 241) (B KSNP, A224) (Na Cvanglovom vršku, ASPn.)</i>	

- <i>Keby bolo na poli,</i>	- <i>Si en el campo estuviera.</i>
<i>nedať by ti po vôle.</i>	<i>ningún caso te haría.</i>
<i>Ale že je pri horách,</i>	<i>Pero estoy en las montañas,</i>
<i>pri zbojníckych komorách.</i>	<i>que son morada de bandidos.</i>
<i>(Por el valle va arriero, ACE)</i>	
<i>(H-P, 242 b) (Ide furman dolinou, ASPn.)</i>	

La canción termina con una escena, en la que los bandidos arrojan a un foso el dinero robado para que nadie pudiera aprovecharse de la riqueza, lo que pudo servir de inspiración a las leyendas de sobre los tesoros ocultos.

II. EL CICLO DE LA HORCA

Como ya anteriormente hemos recordado, las experiencias vitales y los hechos de Jánošík no son objeto de interés primordial para las baladas populares, sino que éstas se centran temáticamente en los últimos actos de la tragedia del bandido. Las baladas trágicas sobre Jánošík y Vdovčík sobresalen por su notable valor artístico, algunos especialistas (Horák-Plicka, 1965: 118) aseguran que el grupo de las canciones sobre la horca representa la culminación artística de la canción popular sobre bandidos.

De modo similar a como se colocan, uno tras otro, los episodios en las leyendas populares, formando de este modo un conjunto más amplio, así en las baladas se van colocando una tras otra las imágenes fragmentarias, sentando las bases para una composición más extensa. La composición baládica está construida por una sucesión de motivos, que pueden combinarse libremente o también eludirse, siempre y cuando se respete el desarrollo cronológico de la historia que transmiten. Las versiones del fin del bandido, tal como las interpretan las baladas, corresponden a las versiones narradas por las leyendas populares. Sus secuencias son las siguientes: la traición y la captura, el encadenamiento y la encarcelación, bajo la horca, el legado del bandido (es decir la mención de los tesoros).

Los motivos baládicos propios de Jánošík, al igual que ocurre con las leyendas, fueron más tarde traspasados a Vdovčík.

1. La traición y la captura

El ciclo de la horca empieza con la captura del bandido. La captura sólo se hace posible para sus perseguidores por medio de la traición. Como lugar donde se consuma la traición se señala generalmente la taberna. Ésta se halla o bien en Klenovec, donde Jánošík realmente fue capturado, o bien en otros lugares, como, por ejemplo, Bystrica, Važec, Terchová. De la traición suele culparse al gaitero. El siguiente motivo está inspirado o incluso directamente tomado de la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 90-93).

- <i>Nenazdať som sa ja</i>	- <i>Nunca me habría imaginado</i>
<i>v Klenovci na krčme,</i>	<i>que en la taberna de Klenovec</i>
<i>že by ma boľ zradil</i>	<i>me traicionaría</i>
<i>môj gajdoš falošne.</i>	<i>arteramente mi gaitero.</i>
(Nunca me habría imaginado, ACE)	
(B KSNP, A 234) (<i>Nenazdať som sa ja v Klenovci na krčme</i> , ASPn.)	

Otras baladas culpan de la traición a la vieja (stará baba). Ella denunció a Jánošík a los esbirros (hajdúsi) y tomó parte activa en su captura, arrojándole guisantes bajo los pies para que resbalara. El motivo de los guisantes arrojados es propio no sólo de las baladas, sino también de las leyendas populares, y se menciona, aunque no se desarrolle épicamente, también en la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (verso 84). Las dos versiones de la captura de Jánošík pasaron de la tradición popular a la poesía romántica. Ján Botto en la *Muerte de Jánošík* tomó el motivo de la traición por el gaitero (Gajdošík) y también el motivo de la ayuda de la vieja (baba, babčeka) en la captura del bandido mediante el consejo de arrojarle guisantes y de cortar la fibra mágica del cinturón. En la composición de Ján Botto, Jánošík es capturado en la taberna cuando bebe vino en una mesa.

Las siguientes dos muestras no son fragmentos de textos baládicos propiamente dichos, sino fragmentos líricos sin un hilo argumental continuo sobre la captura de Jánošík. Estos fragmentos, sin embargo, podrían intercalarse tranquilamente en el esquema argumental de cualquier balada sobre Jánošík.

- <i>Janošík Janošik,</i>	<i>Janošík Janošik,</i>
<i>džeže ce zlapali?</i>	<i>¿dónde te han capturado?</i>
<i>V Bystrici u karčme</i>	<i>En Bystrica en la taberna</i>
<i>s hrachom podsypali.</i>	<i>arrojándome guisantes.</i>
(H-P, 636)	

En otras canciones, baladas y leyendas se transmite la tradición de que a Jánošík lo capturaron porque se dejó olvidado su cinturón mágico o su “valaška” en la mesa, de lo que la vieja advirtió a los esbirros. Sin la ayuda de sus objetos mágicos el bandido no pudo oponer resistencia a sus numerosos captores. El motivo del cinturón olvidado aparece también en las versiones legendarias de la captura de Vdovčík.

- <i>A veru Janošik,</i>	- <i>La verdad que Jánošík</i>
<i>boľ by on vojoval,</i>	<i>seguiría combatiendo,</i>
<i>keby si bou valaštičky</i>	<i>si no hubiera dejado</i>
<i>na stole nenehať.</i>	<i>su “valaška” en la mesa.</i>
(H-P, 638)	

Con las leyendas populares coinciden también las baladas que cuentan que Jánošík fue capturado en Liptov, “en la alcoba de su amada” (*pri milej v komore*), aunque este motivo es más propio de Vdovčík. En el caso de Vdovčík, la amada se concretiza a veces con un nombre, de modo que las canciones aseguran que fue capturado “en la alcoba de Sabína” (*u Sabíny v komore*). Vdovčík también se olvidó en la mesa el cinturón, lo descubrió una vieja, llamada también “mujer malvada” (*mrcha žena*), y ella lo delató. En otras variantes sobre la captura de Vdovčík se culpa de la traición a “cuatro mujeres”. La tradición popular es precisa al determinar el lugar de la captura, situándolo, de acuerdo con la verdad histórica, en Kobeliarovo.

Otro bandido eslovaco que cayó por la traición de su amada fue Surovec, tal como se canta en la canción semipopular *Sobre Surovec Jakub, bandolero* (*O Surovec Jakubovi, zbojníkovi*, segunda mitad del siglo XVIII), o el bandido Šimko (vid. *Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE).

- *Boľ by Dovčok bojovať,*
keby sa boľ varovať,
keby si boľ svoj opasok
na stole nenehať.

- *Dovčok seguiría combatiendo*
si hubiera tenido cuidado,
si no se hubiera dejado
su cinturón en la mesa.

A tá stará baba,
tá ho objavila,
že ona ten opasek
na stole videla.
(H-P, 650 a)

Una vieja,
se percató de todo,
ella ese cinturón
vio sobre la mesa.

2. El encadenamiento y la encarcelación

Una vez capturado el bandido, es fuertemente sujetado. El motivo del bandido encadenado aparece con mucha frecuencia como motivo independiente en las estrofas viajeras, que pueden ser intercaladas libremente en varias composiciones construidas sobre una base épica (por ejemplo, la canción sobre el bandido anónimo condenado a la horca, H-P, 686).

- *Jak ho polapili,*
tvar do pokapčali,
vera jeho bili ručky
kervu zaplynuli.

- *Cuando lo cogieron,*
fuertemente lo ataron,
y sus blancas manos
de sangre se cubrieron.

(*En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante*, ACE)

(H-P, 643) (B KSNP, A 235) (*A na hure oheň čistý cirničkovy*, ASPn.)

Seguidamente llevan al bandido a la ciudad (Kubín, Rožňava), donde ya le esperan los señores y le dan una bienvenida irónica. Mientras que el encarcelado se entristece por la libertad perdida, los señores se alegran de haberlo capturado y de tenerlo “bajo las carabinas”. Según la región de donde provenga la canción, los señores son de Kubín, Liptov, Rožňava, o simplemente “del condado” (*stoliční*).

- *Ti kubinski pani,*
ti sa radovali;

- *Los señores de Kubín,*
se alegraron mucho;

*Už nam vedu Janošika
pod karabinami.
(H-P, 640)*

*Ya llevan a Jánošík
bajo las carabinas.*

3. La tortura

La mención de la tortura no es muy frecuente en las baladas sobre Jánošík. En las baladas sobre Vdovčík no la hallamos en absoluto. En el caso de Jánošík, la escena de la tortura se evoca por medio del paralelismo entre fenómenos naturales y el sufrimiento del bandido: las montañas se personifican parcialmente, se les atribuye la capacidad humana de compartir el dolor de una persona. Tal prosopopeya es típica en las canciones líricas de bandidos.

*- Hučia hori, hučia,
už Janička mučia,
eš'ťe večmi budu,
keď ho vešať budu.*

(Qué hay de nuevo en la audiencia de Liptov, ACE.)

(B KSNP, A 231) (Čo sa stalo nove v tom l'iptovskom dvore, ASPn.)

*- Rugen los montes,
torturan a Janičko,
aún más rugirán,
cuando lo cuelguen.*

4. Bajo la horca

El encarcelado espera resignadamente bajo la horca a que se cumpla su destino. Ni siquiera en sus últimos momentos se arrepiente de sus hechos y está convencido de que durante su vida obró de manera correcta.

A. Apoteosis de la horca

El bandido en sus últimos momentos suele pronunciar una alocución hacia la horca. Le dirige la palabra llamándola en diminutivo “horquita” (šibenička) y se la imagina adornada. El motivo de la horca adornada está relacionado en la mayoría de los casos con bandidos heroicos, con Jánošík y Vdovčík, aunque también en las canciones líricas y lírico-épicas sobre el bandido anónimo podemos hallar unos motivos parecidos, aunque no estén demasiado desarrollados (el motivo sobre la horca pintada, H-P, 662) (vid. § 5.1.2.1.1.3.).

En algunas canciones (H-P, 685) hallamos el motivo de la ejecución del bandido como si se tratara de un ritual de boda. Es posible que Ján Botto se inspirara para el canto noveno de su *Muerte de Jánošík*, que describe la boda de Jánošík con la reina de las hadas (“biela kráľka”), precisamente en este motivo original de la canción popular.

*- Keby ja bul o tym vedzel,
že ja budzem na nej višel,
bul bych ju dal odmalovac,
zlatom, sribrom odrukovac.*

*Kolo spodku toľ arami
a vo stredku dukatami,
a vo verchu zlaty konik,
by vedzeli, že bul zbojnik.
(H-P, 644)*

*- Si yo hubiera sabido,
que colgaría de ella,
la haría pintar,
chapar con oro y plata.*

*Abajo con táleros,
en medio con ducados,
y encima del todo un caballito de oro,
para que sepan que yo era bandido.*

B. La despedida

El bandido pide al verdugo que espere un poco, porque quiere despedirse de sus seres queridos. Se despide de sus padres, de su novia, o incluso de tres novias. Los versos en los pasajes al respecto cobran carácter de una canción amorosa. El motivo parecido de la petición al verdugo para dar tiempo al bandido para despedirse de sus allegados lo encontramos también en canciones líricas y lírico-épicas sobre varios otros bandidos al pie de la horca, por ejemplo, en la canción sobre el hijo de Pope de Rudľovo (H-P, 685). El siguiente fragmento, de todas maneras, se refiere a Jánošík.

- *Kate môj, kate môj, neľahaj ma hore,
kým sa odoberiem od otca, matere;
od otca, matere, mojej frajerečky,
žeby som nezabou, kadeľ k nej chodníčky.*
(H-P, 641)

- *Verdugo mío, verdugo mío, no tires hacia arriba,
quiero despedirme de mi madre y de mi padre;
de madre, de padre, y de mi novia,
para no olvidar nunca el camino a su casa.*

C. El último deseo del condenado

El bandido bajo la horca pide que le sean devueltos sus objetos favoritos, pero su deseo se le deniega. Pide sucesivamente que le sea devuelta su “valaška” o hachita (sekerka), su cinturón o su flauta. También pide que le dejen coger a sus manos a la vieja o que le permitan abrazar a su novia. Estos pasajes están contruidos a base de la gradación en tres pasos. Los señores se niegan a cumplir las peticiones del bandido, alegando que le tienen miedo.

- *Prosím vás já, pánovia,
a to po prvý krát',
či by ste mi dovolili
tú babu do rúk vzäť'.*

*Oni mu nedali,
lebo sa ho báli,
ani mu len starej baby
raz neukázali.*

*Prosím vás já, pánovia,
a to po druhý krát',
keby ste mi dovolili
mú valašku do rúk vzäť'.*

*Oni mu nedali,
lebo sa ho báli,
ani mu tej valašky
neukazovali.*

- *Les ruego, señores,
les ruego por vez primera,
si no podrían permitirme
coger en mis manos a esa vieja.*

*Ellos no se lo permitieron,
porque le tenían miedo,
por eso a la vieja
ni se la mostraron.*

*Les ruego, señores,
les ruego por vez segunda,
si no podrían permitirme
coger la “valaška” en mis manos.*

*Ellos no se lo permitieron,
porque le tenían miedo,
por eso su “valaška”
ni se la mostraron.*

*Prosím vás já, pánovia,
a to po tretí krát',
žeby ste mi dovolili
môj opasok do rúk vzäť.*

*Les ruego, señores,
les ruego por vez tercera,
si no podrían permitirme
coger el cinturón en mis manos.*

*Oni mu nedali,
lebo sa ho báli,
ani mu len opasku
do rúk vzäť nedali.
(H-P, 649)*

*Ellos no se lo permitieron,
porque le tenían miedo,
por eso su cinturón
no le dejaron coger en sus manos.*

D. El baile bajo la horca

El tercer deseo del bandido suele ser, en muchas baladas, el poder bailar el “hajduch” alrededor de la horca, deseo que le es concedido. El baile bajo la horca es otro motivo típico de las baladas sobre el bandolero generoso. Jánošík o Vdovčík antes de ser ejecutados varias veces bailan el “hajduch” alrededor de la horca, del poste o del castillo, aunque tengan atados a los pies siete, o a veces doce, quintales de hierro. Según Jirí Horák (Horák-Plicka, 1965: 105), este motivo pudo inspirarse en la costumbre de pasar alrededor de la horca varias veces antes de la ejecución al condenado junto con el verdugo. La fantasía popular hiperboliza el valor de Jánošík en la horca imaginándose que él mismo dio un salto para clavarse en el gancho. Las leyendas coinciden en este motivo con las baladas. Jánošík, según éstas, no tenía miedo a la muerte, porque estaba convencido que durante su vida obró de manera justa. Ya estando colgado del gancho, según algunas variantes de las baladas, fuma unas cuantas libras de tabaco en su pipa.

*- Na nožkach von sídzem
centy železa mal,
vera, išče kolo zamku
raz obhajduchoval.*

*- En los pies tenía atados
siete quintales de hierro,
pero aún dio una vuelta bailando
alrededor del castillo.*

*Jak obhajduchoval,
do hury poskočil,
vera pod tu šibeničku,
kdže ho kat obešil.*

*Después de dar la vuelta,
saltó hacia arriba,
y en la horquita,
el verdugo lo colgó.*

(En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante, ACE)

(H-P, 643) (B KSNP, A 235) (A na hure oheň čistý cirničkovy, ASPn.)

E. El indulto

Un motivo típico de las baladas sobre Jánošík (y relacionado exclusivamente con él) es el que le llegara el indulto real cuando ya estaba colgado en la horca. Así lo cuentan baladas y leyendas. Cuando en el último momento llegó el aviso de dicho indulto real, Jánošík contestó con la célebre frase: «*Ya que me habéis asado, ahora comedme*» (*Ked' ste si ma upiekli, tak si ma aj zjedzte*). Esta famosa frase de Jánošík la incluyó también Ján Botto en su célebre poema (*La muerte de Jánošík*, canto segundo). El siguiente ejemplo no está clasificado por Soňa Burasová entre las canciones narrativas, pues no está incluido en el *Catálogo de canciones narrativas eslovacas (Katalóg slovenských naratívnych piesní)*, debido a que en sus versos predomina el elemento lírico.

- *Prišiel posol
od pána cisára,
by nebola s'atá
Janičkova hlava.*

- *Vino un mensajero
del señor emperador,
para que no cortaran
la cabeza de Jánošík.*

*Chceli ho dolu dať,
ale on už nechce;
keď ste ma upiekli,
teraz ma už zecte.*
(H-P, 647)

*Querían hacerlo bajar,
pero él no quiso;
ya que me habéis asado,
ahora comedme.*

5. Legado del bandido

La biografía de Jánošík, tal como la conocemos a través de las leyendas, termina con la mención de los tesoros o de los lugares donde se supone que quedaron escondidos sus objetos mágicos. También las baladas populares contienen motivos acerca de los tesoros de los bandidos. En algunas baladas, los señores preguntan bajo la horca a Jánošík, dónde dejó escondido su sable. Este motivo, mucho más desarrollado aún, lo encontramos también en la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 109-134).

- *Janošík, Janošík,
de je tvoj palošík?
V Klenovci na kline
pri červenom víne.*

- *Janošík, Janošík,
¿dónde está tu sable?
En Klenovec en una escarpia
junto al vino tinto.*

(No habría pensado que en la taberna de Klenovec, ACE)

(B KSNP, A 234) (H-P, 633) (*Nenazdať som sa ja v Klenovci na krčme*, ASPn.)

En las leyendas y las baladas pervive la creencia de que su “valaška” está clavada en un árbol, para que no caiga en manos de gente indigna de poseerla (compara *La valaška de Jánošík en un haya*, ALE).

- *Jánošík, Jánošík,
dze tvoja valaška?
Na Kral'ovej holi
zacata v topoli.*
(H-P, 623)

- *¿Jánošík, Jánošík,
dónde está tu “valaška”?
En Král'ova hol'a
clavada en un álamo.*

Como legado del bandolero también podríamos valorar la última estrofa de la balada sobre la captura de Jánošík, en la que se canta que el nombre de Jánošík no perecerá nunca.

- *Hučia hori, hučia,
huči aj osika,
že už ňigda ňezahiňie
meno Janošika.*

- *Rugen los montes,
ruge también el álamo:
nunca perecerá
el nombre de Janošik.*

(*Qué hay de nuevo en la audiencia de Liptov*, ACE)

(B KSNP, A 231) (*Čo sa stalo nove v tom l'iptovskom dvore*, ASPn.)

6. La lección moral

Los textos de las baladas y canciones sobre Jánošík y Vdovčík no suelen concluir con una lección moral. La única excepción es la balada sobre Vdovčík, en la que el bandido manda desde la horca un recado a su madre, diciendo que no sienta ahora pena por él, pues tenía que haberlo castigado, mientras era niño (*Eh, qué hay de nuevo en Kobeliarovo*) (ACE). Las conclusiones moralizantes son típicas de las canciones semipopulares de feria que tratan del castigo de los delincuentes. Es interesante, sin embargo, que en las tres más antiguas canciones semipopulares sobre bandidos (sobre Adam e Ilčík, sobre Surovec y sobre Jánošík) no hallemos pasajes moralizantes. Curiosamente, Pavol Jozef Šafárik su poema *Alabanza de los jóvenes eslavos (Slavení slovanských pacholků)*, en el que celebra a los bandidos, concluye de modo paradójico con estrofas que condenan el bandolerismo y contienen una exhortación a no seguir ese camino. En este caso no se trata obviamente de la influencia de las canciones de feria, sino, con toda probabilidad, del miedo a que la censura pudiera poner trabas a la publicación de su poema.

5.1.2.2.4. El estilo de las baladas sobre el bandido generoso

El estilo y la poética de las baladas sobre Jánošík y Vdovčík son, por un lado, cercanos a las antiguas baladas sobre el bandido anónimo y, por otro lado, a las canciones líricas de bandidos.

Entre los procedimientos típicos de las baladas destaca la rapidez de su desarrollo argumental y la combinación de pasajes descriptivos de narración épica con pasajes monologados o dialogados, presentados en primera persona (es decir, un diálogo dramático).

Por ejemplo, la balada con el íncipit *Seguiría Jaňík combatiendo* (ACE) empieza por la incursión directa del narrador en argumento (*Seguiría Jaňík combatiendo si hubiera tenido más cuidado*), tras la que se narra épicamente la captura de Jánošík por medio de una traición. Sigue el discurso directo de los señores, que dan la bienvenida irónica al bandido (*Bienvenido seas, joven, bajo las carabinas*), y el pasaje dialogado entre Jánošík bajo la horca y los señores, en la que se hace uso de la gradación en tres pasos. Tras el motivo apostrofico lírico (*Jaňičok, Jaňičok, indómito hijo...*) sigue el pasaje narrativo sobre el baile bajo la horca y la ejecución.

En general, podemos observar que en comparación con el estrato más antiguo de las baladas (hipotéticamente de los siglos XVI a XVII), caracterizado por el predominio del elemento dramático, en las baladas cíclicamente reunidas alrededor de las figuras de Jánošík y de Vdovčík hay más presencia de elementos líricos. Son frecuentes, por ejemplo, los símiles con fenómenos naturales, tan característicos de la lírica. La presencia de tales motivos líricos inspirados en la naturaleza, especialmente en los versos introductorios, es una de las características que, según Soňa Burlasová (1984: 44-45), distingue a las baladas antiguas de las baladas modernas.

Las baladas modernas también se distinguen por el hecho de que «la acción argumental se llena de detalles, con lo que se ralentiza, y al mismo tiempo se prolonga por repetición de ciertos pasajes con variaciones, o por la incorporación de partes descriptivas» («dej sa napĺňa detailami, čím sa spomaľuje a zároveň sa predlžuje opakovaním určitých úsekov v obmenách, alebo dodávaním popisných častí») o bien por que «dentro del desarrollo de la acción se explicita más el por qué de los hechos y se describen emociones interiores» («do sledu deja sa včleňujú pohnútky činov, opisujú sa vnútorné zážitky») (Burlasová, 1984: 44-45), lo que también son características que concuerdan con las baladas sobre Jánošík y Vdovčík. Frente a la más antigua estrofa en dos versos, en las baladas modernas se hace más frecuente la estrofa de cuatro versos.

Las baladas sobre el bandido generoso hacen uso de recursos poéticos que ya hemos comentado respecto a las canciones líricas y baladas más antiguas sobre bandidos: gradaciones, paralelismos, anáforas, epítetos consagrados (*blancas manos*), hipérboles (*siete quintales de hierro*

tuvo atados a sus pies). Los diminutivos también son muy frecuentes en estas baladas: Jánošík aparece a menudo llamado cariñosamente Janošiček, empleándose igualmente otras formas hipocorísticas del nombre Ján (Janko, Jaňík, Janičok, Janči). Lo mismo ocurre con los objetos con los que Jánošík tiene una relación más estrecha: pide que le devuelvan su cinturoncito (*opaští-čok/opašt'ok*), su “valaškita” (*valaštička/valašočka*), su hachita (*sekerečka*), su flautita (*pišťaločka*). A la horca se dirige el bandido cariñosamente como a la horquita (*šibenička*). A diferencia de las canciones líricas de bandidos, las interjecciones no se emplean tan a menudo.

En algunos casos, las baladas janošíkovianas y vdovčikovianas pueden adoptar algunos procedimientos típicos de la canción noticiera, como, por ejemplo, fórmulas introductorias para llamar la atención: *Qué hay de nuevo...* (*Čo sa stalo vnove...*), etc.

5.1.2.3. CANCIONES NOTICIERAS DE BANDIDOS

5.1.2.3.0.1. El carácter de las canciones noticieras

El tercer grupo de canciones narrativas sobre bandidos lo forman las canciones con la función informativa, llamadas por Soňa Burlasová (1988: 474) *canciones noticieras* (*novelistické piesne*). Se trata de canciones en las que, aunque pervivan en ellas muchos temas y procedimientos poéticos propios de los tipos más antiguos de baladas, estilísticamente y funcionalmente ya se diferencian mucho de éstas. Desde el punto de vista evolutivo, representan el estrato más moderno de las canciones narrativas.

En el estilo de las canciones noticieras encuentra su reflejo el cambio del gusto estético de los portadores y los destinatarios del folclore, que se observa desde mediados del siglo XVIII. Este cambio de gusto fue causado, entre otros factores, por la gran popularidad que alcanzó en esta época la *canción de feria* (es decir, *canciones de cordel*), un género semipopular que hacía hincapié en la función informativa del texto y que refleja una degradación del sentido artístico. La influencia de la canción de feria se hizo aún más intensa a lo largo del siglo XIX, por lo que muchas composiciones folclóricas adoptaron algunos rasgos típicos de ella. Esta relación de influencia se hizo más acentuada en las canciones noticieras, que representan una especie de eslabón entre la canción popular y la canción semipopular de feria. Por ejemplo, la canción noticiera eslovaca sobre Rinaldo (*Rinaldo Rinal'dini*, ACE) está compuesta directamente según el modelo de una canción de feria checa.

En el marco de la producción folclórica eslovaca, las canciones noticieras de bandidos representan el estrato más reciente de las canciones narrativas. Por eso, Soňa Burlasová (1988: 474) las denomina metafóricamente «*testigos del epílogo del bandolerismo*» (“*svedkovia epilógu zbojníctva*”).

No sólo el estilo de la canción folclórica a principios del siglo XIX sufre cambios, sino también el propio bandolerismo como fenómeno social adopta formas nuevas. Aunque los bandoleros todavía seguían activos en Eslovaquia, en lugar de la actividad de unos grupos más o menos estables, cobra cada vez más importancia la resistencia individual. Junto a los actos de pillaje clasificados como bandolerismo, crecen otros casos de actos criminales, cometidos por sujetos cuyo comportamiento tiene rasgos antisociales. Este cambio de las formas históricas del bandolerismo se refleja en las canciones noticieras en un cambio de su contenido argumental. Temáticamente suelen estar centradas en peleas y otras agresiones provocadas por conflictos de índole personal. En este sentido, las canciones noticieras se podrían definir metafóricamente como «*testigos del crepúsculo del bandolerismo carpático*» (“*svedkovia súmraku karpatského zbojníctva*”) (Gašparíková, 1988a:14).

Aunque las canciones noticieras son representativas del nuevo estilo de la canción popular eslovaca, en su base subyace la tradición más antigua, pues, por un lado, recogen elementos las más antiguas baladas “sanguinarias” de bandidos y, por otro, prosiguen la tradición de las baladas sobre Jánošík y Vdovčík. Coinciden con las baladas jánošíkovianas por su percepción positiva del bandido, y con las baladas antiguas por su afición de recrear escenas de violencia y por los medios que utilizan para ello.

Además de estos dos tipos de composiciones, las canciones noticieras de bandidos tienen relación con el grupo de las composiciones lírico-épicas⁹⁴, que por su temática podríamos denominar como canciones “sobre mozos heridos” (piesne o dorúbanych šuhajoch) (Jiří Horák les reserva en su antología un capítulo independiente, llamado *Me dieron de hachazos (Dorúbali ma)*; H-P, 488-508). El héroe de estas canciones es un mozo herido, capturado o encarcelado; muchas veces es un bandido, pero puede tratarse de un pastor o un joven aldeano en general. El parecido de las canciones noticieras con este tipo de canciones consiste en que en ambos grupos predominan situaciones en las que los mozos son víctimas de violencia.

5.1.2.3.0.2. Los personajes de las canciones noticieras

Los protagonistas de las canciones noticieras suelen ser conocidos por su nombre de pila y muchas veces también por su apellido: Húšťava, Matúš Šulek, Paľo Demikát, Matúš Budáč, o también por su nombre y sobrenombre: Pišta Render. Excepcionalmente podemos encontrar también la figura de un mozo anónimo, llamado generalmente “Janko” o “Janík”, como, por ejemplo, en la canción *Mataron a Janík, mataron al bandido* (ACE). Los héroes de algunas canciones son también bandidos de otras nacionalidades, más a menudo magiares: Šándor Róža (Rózsa Sándor), Pišta Šiša (Sisa Pista). Nos encontramos también con el nombre de un bandido italiano Rinaldo Rinaldini, aunque en las canciones su nombre es menos frecuente que en las leyendas populares de bandidos.

Muchas veces en las canciones noticieras, más que un bandido en el propio sentido de palabra, nos encontramos simplemente con un mozo aldeano, que esporádicamente participa en alguna acción de pillaje que tiene para él consecuencias trágicas. Por ejemplo, a Matúš Budáč le llaman sus amigos para salir de casa, él se deja convencer, pero en la escapada nocturna alguien le mata de un disparo. Este personaje es, por las pocas ganas que al principio demuestra de participar en la escapada, parecido a los bandidos de las leyendas más tardías (Ďurman, Haladina) (vid. § 4.1.2.4.).

El siguiente protagonista de canción noticiera, Šimko, tampoco es expresamente llamado bandido en el texto de la canción, pero suponemos que lo es, pues se ofrece una recompensa por él, le traicionan por dinero y le persiguen hasta matarlo. Sobre el mozo llamado Šulek la canción asegura de que era “pánsky cinkulátor”, es decir, “talabartero” o “guarnicionero”, pero podríamos suponer que también practicaba ocasionalmente el bandolerismo, porque luce atributos de bandolero, como la “valaška” que lleva en la mano.

Jiří Horák incluyó entre las canciones de bandidos también la canción sobre el cazador furtivo Húšťava (*Mataron, mataron, a Húšťava sin culpa*, ACE), lo que justifica con la explicación de que al cazador furtivo se le puede considerar «como una especie –aunque alejada– de bandido» (“akoby bola obdobou-vel’mi vzdialenou-zbojníka”) (Horák-Plicka, 1965: 80). Respecto al cazador, el autor popular demuestra una relación muy positiva, como si fuera un bandido, y con-

⁹⁴ A estas canciones se refiere Jiří Horák como baladas, aunque hay que decir que en muchas de ellas prevalecen en gran medida los elementos líricos y su acción argumental está muy débilmente expresada.

dena por su hecho al guardabosques que le agredió. La clasificación de esta canción entre las de bandidos es, sin embargo, discutible y así, por ejemplo, en el *Catálogo de canciones narrativas eslovacas* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní*) (1997) de Soňa Burlasová la encontramos en el apartado temático de “hechos violentos” (násilné činy, B KSNP 269-295) y no en el de “canciones sobre bandidos” (piesne o zbojníkoch, B KSNP, 222-251).

En comparación con las baladas del ciclo sobre Jánošík los enemigos y perseguidores del bandido cambian parcialmente: en vez tratarse de señores, panduros y esbirros, los representantes del poder son alcaldes, notarios, gendarmes o guardabosques. Muchas veces la canción los identifica con su nombre: a Paľo Demikát lo mataron, con el permiso del señor Šurman, “los malvados Bezek”, a Húšťava lo mató el guardabosques, “el pérfido Kaša”; de la muerte de Pišta Render se culpa a su vecino Paľko Tkačoj, a Šimko lo mata un tal Kartúrník. Las canciones noticieras adoptan una postura muy negativa hacia el enemigo del bandido, lo que se pone de relieve por los epítetos con los que se refieren a ellos. Muchas veces otros personajes secundarios también son llamados por su nombre, como, por ejemplo, en la canción sobre Húšťava, que menciona a uno de los agresores del joven, un tal Čižmárik.

Del lado del bandido está en la mayoría de los casos su joven esposa o su novia, quien primero le intenta convencer de que no vaya a robar, y cuando llega a conocer la noticia de que lo hayan matado, siente pena por él. Excepcionalmente la novia puede desempeñar el papel de traidora del bandido, como en el caso de Šimko. El bandido capturado le promete, en su desesperación, venganza.

La mayoría de las canciones noticieras está ambientada en un entorno aldeano, sus protagonistas están cercanos por su origen social al público popular y, a diferencia de las canciones sobre Jánošík y Vdovčík, no son bandidos heroicos, campeones de la justicia, a quienes su idealismo llevó a la horca. Todo lo contrario, los actos de los últimos bandidos pueden estar inspirados por intereses egoístas de enriquecimiento ilícito a cuenta de otros, lo que les lleva a emprender escapadas nocturnas. A pesar de esto, en las canciones se sigue expresando un sentimiento de apoyo y simpatía hacia ellos. Si el joven sufre algún daño, afloran los sentimientos de tristeza y se expresa la convicción de su inocencia.

5.1.2.3.0.3. La temática de las canciones noticieras⁹⁵

La temática de las canciones noticieras se ajusta a su principal objetivo, que es, como ya hemos dicho más arriba, dar noticia de algún acontecimiento extraordinario. La noticia que se transmite por medio de la canción tiene que atraer la atención del receptor por algo que le impresione y despierte en él una fuerte reacción emocional, ya sea de indignación o de compasión. Estas reacciones suelen ser provocadas con facilidad por noticias sobre acontecimientos trágicos, catástrofes, milagros, etc. Temas típicos de las canciones noticieras son ahogamientos de muchachas, suicidios de mozos, reyertas entre jóvenes durante los festejos aldeanos, viles asesinatos, etc. Las canciones noticieras de bandidos no se apartan de esta orientación temática. Se tratan en ellas temas de violencia o accidentes casuales que afectan a mozos que tienen que ver algo con el bandolerismo. Muchas canciones que clasificamos en nuestro trabajo como canciones noticieras de bandidos, Soňa Burlasová las incluye en el *Catálogo de canciones narrativas eslovacas* (*Katalóg slovenských naratívnych piesní*) (1997) en otras áreas temáticas como, por ejemplo, “accidentes casuales” (náhodné nešťastia) o “hechos violentos” (násilné činy).

⁹⁵ La temática de las canciones noticieras la analizamos más detalladamente en los comentarios de las canciones en la ACE.

El tema que con más frecuencia se narra en las canciones noticieras es el de los mozos que pierden la vida en peleas, son atacados por un grupo de enemigos o les alcanza un disparo perdido o intencionado durante una acción delictiva no exitosa, que, a menudo, tiene poco que ver con el bandolerismo inspirado por los ideales de justicia e igualdad. El protagonista, sin embargo, de modo parecido al del héroe idealizado de antaño, es muerto a traición, inmerecida, perversa e inútilmente. Por ejemplo, Matúš Budáč sale con sus amigos de escapada nocturna y le alcanza una bala “*junto al horno de cal*” (*Por detrás del monte Pol'ana-Spoza vrch Pol'any*, B KSNP, A 248). La canción no aporta más datos sobre las circunstancias, sólo alude a que ocurrió así. En otra variante de la canción (*Por detrás del monte Pol'ana-Spoza vrch Pol'any*, B KSNP, A 249) Budáč acaba atravesado por el cuchillo de un rabadán en el momento en que intentaba robarle una oveja. Otras veces, el mozo muere alevosamente, víctima de un ajuste de cuentas. Así ocurre en la canción sobre Húšťava, a quien disparó el guardabosques Kaša.

Al bandido, otras veces, le matan por dinero. A su ex-compañero de cuadrilla, a Paľo Demikát lo traicionaron los Bezek, porque “*les atrajo el vil metal*” (*Mataron, mataron, a Paľo Demikát*, ACE). Al bandido Šimko también lo capturan y lo matan, porque el dinero había seducido a las mujeres de Muráň, sobre todo a su novia Zuzanka Fabová, a la que el bandido atribuye la mayor culpa (*Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE).

En muchos casos, las canciones no aclaran el móvil por el que el mozo perdió la vida, sólo se constata que fue muerto sin tener culpa alguna, lo que es un motivo típico de las canciones de bandidos en general. Así ocurre, por ejemplo, en la canción sobre Matúš Šulek.

- Bez práva, bez práva, aj bez šetkej viny, ved' si oni sami právo urobili. (<i>Mataron a Šulek</i> , ACE) (H-P, 691) (<i>Zabili Šuleka</i> , ASPn.)	- Sin justicia, sin culpa alguna, porque ellos mismos se hicieron las leyes.
---	---

De la actividad bandolera de los mozos, las canciones informan poco. Como ya hemos escrito más arriba, se trata generalmente de esporádicas escapadas nocturnas, que muchas veces el bandido ni siquiera emprende por su iniciativa. Algunas veces la falta de información sobre las actividades del bandido es completa, como, por ejemplo, en la canción *Mataron a Janík, mataron al bandido* (ACE). Janík el bandido es herido no en los montes o en un asalto, sino en la casa de su novia, cuando se hace traer el aguardiente de la taberna, para reconciliarse con sus amigos. Parece que el asesinato se produjo por instigación de la vecina Klenkovka, la que después intenta borrar las huellas del crimen. En el fondo puede haber un ajuste de cuentas o celos.

Interesante es la noticia sobre el bandido Pišta Render, quien en sus escapadas de bandido (¿o de seductor?) va vestido de mujer (*Qué hay de nuevo en los montes de Nováky*, ACE). Su sobre-nombre podría indicar de que se trataba de un policía retirado (del húngaro rendőr-gendarme).

5.1.2.3.0.4. El estilo de las canciones noticieras

Una de las características que distingue las canciones noticieras de las baladas es su función informativa.

La función noticiara de estas canciones se pone de manifiesto en su afán por aportar datos exactos. Se utilizan gran cantidad de antropónimos y de topónimos. No sólo los protagonistas de las canciones, así como la mayoría de los restantes personajes, son conocidos por su nombre y

apellido, sino que son también exactos los datos sobre los lugares donde se producen los acontecimientos. Así, por ejemplo, en la canción sobre Pišta Render se citan la montaña de Nováky y el encinar de Žičov y en la canción sobre Šimko el monte Šarkanica en el condado de Gemer. En tanto que la localización suele ser frecuente y exacta en las canciones, la datación es mucho menos precisa.

Las canciones noticieras procuran aportar una información completa, de modo que describen los hechos con minuciosidad, recreándose en las escenas en donde corre la sangre.

- *Vedl'a Bezekovcov, krvavý chodníčok,
ktože ho skrvavil? Demikát Palíčok.*

(H-P, 690; B KSNP, A 247) (*Zabili, zabili, Demikáta Pal'a, ASPn.*)

- *Cerca de los Bezek, un sendero de sangre,
¿quién lo ensangrentó? Palíčok Demikát.*

(*Mataron, mataron, a Demikát Pal'o*) (ACE)

- *Vtom ho bača zazreť,
pichoť mu do boka,
tak, Janík dokončiť,
karv mu tiekla z boka.*

(*Por detrás del monte Pol'ana*)

(B KSNP, A 249) (*Spoza vrch Pol'any slniečko vychodí*)

- *El rabadán lo vio,
le apuñaló el costado,
así acabó Janík,
la sangre le brotaba.*

Por lo general, las descripciones de acontecimientos brutales en las canciones noticieras no son tan sensacionalistas como las canciones de feria, aunque en comparación con las antiguas baladas de bandidos, es más evidente su pretensión de impactar al público.

El afán detallista y la descripción prolija de los hechos tienen como consecuencia un alargamiento del texto, que es el caso de la mayoría de las canciones noticieras. Pero podemos encontrarlos también con justamente lo contrario. En algunas canciones, que también se consideran noticieras, el acontecimiento está trazado en sus rasgos más escuetos y se nos aporta sólo lo sustancial de lo ocurrido. Éste es el caso de la canción *Por el condado de Gemer van nuevas*, sobre el bandido Šimko, que consta sólo de sólo diez versos y se cuenta entre los ejemplos más breves dentro de las canciones narrativas folclóricas eslovacas.

A la función noticiara de las canciones es inherente el esfuerzo por atraer la atención del público desde el inicio mismo de éstas, para lo cual se recurre a versos estereotipados con función de exordio, como “*Oíd, oíd, lo que pasó hace poco*” (*Poslúchajte málo, čo sa vnovje stalo*) o “*Qué hay de nuevo*” (*Čo sa stalo vnovje*), de modo parecido a lo que sucede en las canciones de feria. Las fórmulas introductorias estereotipadas ya se hallan también en las baladas relacionadas con Vdovčík y Jánošík, lo que se puede explicar precisamente como influencia de las canciones noticieras (por ejemplo *Qué hay de nuevo en Kobeliarovo*, ACE) sobre ellas. El influjo, sin embargo, puede ir también en dirección contraria. Algunas canciones noticieras empiezan con una imagen poética de la naturaleza, inicio típico de las canciones folclóricas tradicionales.

- *Spoza vrch Pol'any
slniečko vychodí,
v Budáčovom dvore*

- *Por detrás de Pol'ana,
sale el solecito,
en el patio de Budáč,*

s mesiačkom sa schodí. se encuentra con la luna.
 (B KSNP, A 249) (*Spoza vrch Pol'any slniečko vychodí*)
 (*Por detrás de Pol'ana*)

Otras canciones noticieras atraen la atención del público de tal modo, que ya en el primer verso transmiten el núcleo de la información. En el inicio de la canción se anuncia el crimen, que luego poco a poco se irá relatando en el transcurso de la narración. Esto significa que el desarrollo argumental en las canciones noticieras suele presentar una composición invertida en comparación a cómo era habitual en las baladas. Esto ocurre en las canciones que empiezan con versos enunciativos como “*Mataron a Janičko por sesenta florines*” (*Zabili Janička pre šesťdesiat zlatych*) (B SLB, 251) o “*Mataron a Janík en los montes de Turany*” (*Zabili Janíka v tých turianskych horách*) (B SLB, 256).

Las canciones noticieras se diferencian entre sí por sus recursos poéticos. Algunas son puramente descriptivas y se expresan de modo sencillo, utilizando para ello un estilo coloquial, otras, por el contrario, hacen uso del lenguaje metafórico. Desde el punto de vista artístico, las canciones noticieras enlazan con la tradición de las baladas más antiguas, algunos de cuyos procedimientos poéticos típicos perviven en ellas, en tanto que otros aparecen ya muy debilitados. Por ejemplo, a causa la propia concreción del tema, en las canciones noticieras encontramos un menor uso de la alegoría y el simbolismo. El diálogo dramático en las canciones noticieras es poco frecuente, parcialmente reemplazado por preguntas retóricas o discursos monologados. En general, los personajes son menos activos en el desarrollo del argumento, porque el papel principal está ocupado por el narrador. El eje de la canción noticiera está formado por la narración, que no se desarrolla en saltos argumentales, sino fluidamente.

5.1.3. LA TEMÁTICA DE BANDIDOS EN LA PRODUCCIÓN SEMIPOPULAR (siglos XVII a XIX)

La temática de bandidos, además del folclore, también encuentra eco en la producción literaria culta y semipopular, es decir, la producción difundida en forma escrita. Aunque en nuestro trabajo nos centramos en las tradiciones de bandolerismo en la literatura oral, dedicaremos un poco de atención también a las canciones semipopulares, pues éstas han desempeñado un papel importante en las relaciones entre la literatura culta y la popular inspiradas en la temática del bandolerismo.

En el transcurso de los siglos XVII y XVIII surgieron tres canciones semipopulares de bandidos, difundidas y conocidas sobre todo en el ambiente de la baja nobleza rural: la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (*Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch*); la canción *Sobre Jakub Surovec, bandolero* (*O Surovec Jakubovi, zbojníkovi*) y la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (*Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi*). Dado que los textos de estas tres canciones advierten sobre la desigualdad social y tienen carácter antifeudal, los historiadores de literatura eslovacos las clasifican tradicionalmente dentro de la categoría de la llamada “poesía social” (*sociálna poézia*)⁹⁶.

⁹⁶ En la antología de Jozef Minárik Barok III. (1997d: 161-206) estas canciones están incluidas dentro del capítulo *La lírica y épica social, de soldados, de pastores y de bandidos* (*Sociálna, vojenská, pastierska a zbojnícka lyrika a epika*); en la antología de Ján Mišianik (1964: 498-549) están incluidas dentro del capítulo *La poesía social y de bandidos* (*Sociálna a zbojnícka poézia*).

Al escribir sobre la temática de bandidos en la literatura semipopular y en la cultura musical eslovacas, es importante mencionar también las “*canciones de feria*” (traducción literal de “*jar-močné piesne*”, que en la terminología checa, según Bohuslav Beneš, se conocen como “*kra-mářské písně*”). Aunque las canciones de feria no trataron la temática de bandidos directamente, los crímenes, reyertas, robos y asaltos en las que algunas de ellas se centraban, no están demasiado alejados del contenido de las canciones noticieras de bandidos. Además, en la época de su culminación, a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX, las canciones de feria ejercían una gran influencia sobre la canción folclórica, en especial sobre la canción noticiera, sin que fueran una excepción las dedicadas a los bandidos.

Hay que hacer notar el hecho de que, mientras que las canciones folclóricas se difundían en las diferentes formas dialectales del eslovaco (entre otras razones porque hasta muy finales del siglo XVIII no se empezaron a hacer los primeros intentos de crear una lengua literaria normativa unificada), las tres canciones sociales de bandidos arriba mencionadas y las canciones de feria como género estaban escritas en checo eslovaquizado, pues el checo más o menos lleno de eslovaquismos se empleó como lengua franca y como lengua literaria en Eslovaquia hasta la codificación del eslovaco normativo.

Por fin, no podemos dejar de lado tampoco el género semipopular⁹⁷ de la *poesía estudiantil* (*študentská poézia*)⁹⁸, escrita en checo eslovaquizado, en latín o en lenguaje macarrónico checo-eslovaco-latino. La mayoría de los poemas se cantaba, lo que se deduce por los estribillos o directamente por la anotación de la melodía. Algunas de estas canciones dan testimonio de la popularidad de la temática de bandidos entre los estudiantes.

Con todo, parece que la primera obra literaria que se podría clasificar dentro de la categoría de literatura semipopular sobre bandidos, aunque los especialistas eslovacos no le reconocen esta condición, es la “*canción histórica*” titulada *Canción sobre el castillo de Muráň* (*Píseň o zámku muránském*) del año 1549. A diferencia de otras composiciones de las que hemos hecho mención, esta canción no tiene por protagonista al bandido popular, sino que narra las peripecias de los llamados “caballeros salteadores” (*lupežní rytieri*), a quienes consideramos representantes del “bandolerismo señorial” (vid. § 2.1.1.1.).

5.1.3.1. LAS CANCIONES HISTÓRICAS (siglos XVI-XVII)

Con el término de *canciones históricas* (*historické piesne*) se denominan las composiciones narrativas de contenido histórico, producidas desde mediados del siglo XVI (la más antigua es precisamente la *Canción sobre el castillo de Muráň*, 1549) hasta principios del siglo XVII, que reflejan los más grandes acontecimientos del país y transmiten el patriotismo de su época. Se inspiran principalmente en la temática antiturca (*Canción sobre el castillo de Sziget* (*Píseň o Sigoti*) (1566); *Canción sobre los castillos de Modrý Kameň, Divín y Zvolen* (*Píseň o Modrém Kamení a Divíne a Zvolene*) (1569), pero también contra los Habsburgo, como ocurre, por ejemplo, en las canciones que expresan la protesta por los asaltos de los mercenarios alemanes

⁹⁷ Estas canciones representan, según Jozef Minárik (1997d: 161) la producción literaria culta y semipopular.

⁹⁸ Ján Mišianik (1964: 737-759) le dedica en su antología el capítulo *Poesía estudiantil y báquica* (*Študentská a pijanská poézia*) incluyendo en éste también canciones inspiradas en el tema de los bandoleros.

o por las medidas contrarreformistas, como la canción *Sobre el general Dampierre (O Tompie- rovi)* (1620) o la canción *Myjava y los cosacos (Myjava a kozáci)* (1621). Los autores de las canciones históricas eran maestros, estudiantes, hidalgos, curas y soldados. Los medios de expresión poéticos utilizados en ellas están próximos a los de la canción folclórica, por eso no es de extrañar que algunas entraran en el acervo popular. Estas canciones se han conservado en copias tardías escritas en checo eslovaquizado, como, por ejemplo, la *Canción sobre el casti- llo de Muráň*, que se encontró en el *Códice de Imrich Lauček (Zborník Imricha Laučka)* del año 1834.

Respecto a la temática de bandidos, destaca entre las canciones históricas la arriba mencio- nada *Canción sobre el castillo de Muráň* (1549). Se narra en ella el asalto de los mercenarios españoles, bajo el mando del conde Nikolaus von Salm und Neuburg (±1522-1550), contra el castillo de Muráň, que fue guarida de los caballeros salteadores Melichar Balass y Matej Bazald (llamado también Bašo, Baso).

La canción empieza con una imagen poética del castillo, tras la que sigue la descripción de las acciones criminales de los caballeros salteadores.

- Na něm přebýval Bazald Matiaš
tu s svými bratřími i s svými syny,
polkoráb jeho Ferenc s turbáky,
těž i s svými, se všemi záškodníky.

- Allí vivía Matiaš Bazald
con sus hermanos y sus hijos
su burgrave Ferenc, con revoltosos
y también con otros malos hombres.

Radu sou tam, jednáni mívali
a v horách mnohé lidi loupili,
mordovali, také zabíjeli
a na Murán zajímané často vodili.

Allí tenían su consejo, allí se reunían,
en las montañas a mucha gente robaban
asesinaban y mataban
y a Murán llevaban prisioneros.

Také loupežnictví mnohé činili,
pánům i zemanům, nevolné bili.
Žádného jsou oni nelitovali.
Voly, kravy zajímali, na Murán honili.
(estrofas 2-4)

También hacían muchos asaltos,
oprimían a señores e hidalgos.
No tenían pena de nadie.
Bueyes, vacas cogían, a Murán los llevaban.

La población que sufría con estos asaltos pidió ayuda y el rey Fernando I (desde 1526 rey de Hungría y desde 1558 emperador de Alemania) mandó contra los caballeros salteadores al conde von Salm, quien se puso al mando de tres mil españoles. La canción parafrasea el *Libro del pro- feta Isaías* (capítulo XXXIII, versículo 1) y la derrota de los bandidos se explica, por tanto, como un castigo divino.

- Nazapomněl Pán Bůh všemohoucí,
aby nedal z nebe žádné pomoci
loupežníky, mordárů trestati
a tudy své věrné k své sláve přijíti.

- No lo olvidó el Señor omnipotente,
del cielo mandó ayuda,
castigó a los salteadores y asesinos
y ayudó a sus fieles a alcanzar la gloria.

Však to píše Izaiáš prorok
v třetím a tridsátém svém položení:

El profeta Isaías escribe
en su versículo treinta y tres

“Ach, človeče hríšný, proč tak loupíš? “¡Ay, hombre pecador, ¿por qué asaltas?
 Však i sám tak potom loupén budeš!” ¡Tú mismo serás asaltado!”
 (estrofas 6 y 7)

Los españoles conquistaron el castillo y *a quienes encontraron allí, los capturaron* // y *entregaron en manos del capitán (kterých tam našli, tých polapali // a hejtmanovi v ruce všech jsou oddali)*.

A Bazald lo capturó el alcalde de Telgárt. No hizo caso de los ruegos de Bazald para que lo liberara, sino que lo entregó al capitán, por lo que recibió una alta recompensa. Bazald y sus gentes fueron decapitados.

El autor de esta canción, Martin Bošňák, conocido también como Martin Vitis o Vitéz, fue testigo ocular de lo ocurrido, y afirma que participó personalmente en dicha acción militar. Que en la canción se haga mención expresa de los nombres de los implicados, así como del lugar y del año del acontecimiento, induce a pensar que en su época esta obra tuvo función noticiera.

- *Kdo tu píseň zložil, ten sám přítomen byl,
 na počátku veršů své meno položil.
 A to se stalo leta božího
 tisícího pet set čtyřicáctého devátého.* (estrofa 38)

- *Quien compuso esta canción, estuvo allí personalmente,
 su nombre está puesto al comienzo de los versos.
 Esto ocurrió el año del Señor
 mil quinientos cuarenta y nueve.*
 (Minárik, 1997b: 185-190)

Lo extraordinario de esta canción consiste en que, como ya hemos escrito más arriba, es uno de los pocos recuerdos literarios del bandolerismo señorial en Eslovaquia. También ha servido de inspiración para la novela histórica *Los Bazald en el Castillo de Muráň* (*Bašovci na Muránskom zámku*) (1864) del poeta y prosista romántico eslovaco Samo Tomášik (1813-1887).

5.1.3.2. LAS CANCIONES SOCIALES SOBRE BANDIDOS (siglos XVII - XVIII)

Las canciones de contenido social surgieron durante todo el feudalismo, sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII, su producción y difusión se hizo más extensa. Esto es debido a que, después de la expulsión de los turcos y del fin las sublevaciones nobiliarias, se hizo necesario que el país se pusiera en marcha contando con un número muy reducido de recursos humanos, lo que significó un incremento de las obligaciones de la servidumbre. La temática social, por tanto, no se limita a las composiciones folclóricas, sino que también aparece en las obras literarias semipopulares y cultas, las cuales adoptan una orientación ideológica propia hasta entonces de la literatura popular. La producción de temática social se difundía de modo anónimo y manuscrito, con la excepción de la composición de Matej Markovič *Canción en alabanza de estamento campesino* (*Píseň o chvále stavu sedláckého*), impresa en el año 1752 en forma de pliego suelto.

La poesía social está llena de amargas quejas sobre la mala situación de los siervos de la gleba, explotados por la nobleza y por el clero, y castigados, además, por catástrofes naturales. Un buen ejemplo de ello es la canción semipopular *Yo soy aquel pobre campesino* (*Já sem ten mizerný sedláček*, anotada en el cancionero manuscrito anónimo titulado *Cantillena-e-nekek-Pesničky* de finales siglo XVIII), la cual, aunque no sea directamente una composición popular, refleja la experiencia vital de las capas populares de la sociedad.

Una categoría aparte de la poesía social son las composiciones en verso con temática de bandolerismo. Estas canciones lírico-épicas están próximas a las baladas populares, pero aprovechan también los recursos de la canción de feria y de la poesía culta.

La canción de bandidos más antigua que se conserva, *La canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros*, se remonta probablemente a mediados del siglo XVII. Las otras dos composiciones, *Sobre Jakub Surovec, bandolero* y *Canción sobre Jánošík, bandolero* son más o menos un siglo posteriores. Todas están recopiladas en un códice manuscrito de la biblioteca Tranoscius de Liptovský Mikuláš. Aunque este códice está fechado en 1781, las obras que recoge son muy anteriores.

Las canciones sobre Surovec y sobre Jánošík fueron editadas por vez primera por Bohuslav Tablic (1769-1832) en su antología *Poetas eslovacos II (Slovenskí veršovci II.)* del año 1809, pero Tablic modificó algunos pasajes de los textos originales. Por ejemplo, la canción sobre Jánošík se extendió de los 206 versos originales a 221 versos, porque Tablic añadió de su cosecha unos versos sobre la benevolencia que mostraba Jánošík hacia los estudiantes pobres. Fielmente, según el manuscrito, fueron editadas las tres composiciones por Andrej Halaša en la *Revista de la sociedad museística eslovaca (Časopis Slovenskej muzeálnej spoločnosti)* en el año 1910. En el año 1935 fueron impresas en la revista *Bratislava IX* por Ján Vilikovský. Su más reciente edición crítica la presentó Ján Mišianik en la *Antología de la literatura eslovaca antigua (Antológia staršej slovenskej literatúry)* (1ª edición, 1964; 2ª edición, 1981).

Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros

La canción (de 313 versos) tiene carácter épico y relata el episodio del asalto que hizo la cuadrilla de Adam al séquito del rico terrateniente Zampach, cuando transportaba dinero a Viena.

La víctima de los bandidos fue un personaje histórico: Zdeněk Zampach de Polštejn, propietario del señorío de Vsetín entre los años 1625 a 1634 y tristemente célebre por explotar muy cruelmente a sus siervos. Se supone que el bandido Adam podría ser también un personaje histórico que, según algunas fuentes, se identifica con el bandido Adamčík, capturado en Trnava en el año 1641 (vid. § 2.1.2.2.).

La descripción de la acción es rica en detalles y empieza con los preparativos del asalto: los bandidos se aconsejan cómo y dónde dar el golpe y esperan a Zampach en la montaña durante cinco días. Cuando se dan cuenta de que se tienen que enfrentar a una fuerza muy superior, el capitán Adam les propone desistir. La mayoría de los bandidos huyen, se quedan sólo los tres más valientes, Ilčík, Michalko y Janko Kozelka. A continuación viene la escena del asalto, con una descripción detallada de todo su transcurso: los bandidos dejan pasar el principio del séquito y golpean a los últimos, despistan a los mosqueteros con gritos y disparos, a algunos les hacen frente, pero la mayor parte de ellos huyen asustados. La siguiente fase de la acción de los bandidos es el robo mismo de dinero: los tres valientes no se quedan todo para sí, sino que lo reparten con sus amigos más cobardes. Juntos gastan el dinero en un hostel en comida y lo que sobra lo ocultan en su escondite en las montañas, a otra orilla del río Morava. Camino del monte llevan todavía a cabo otro asalto de menor cuantía, cuyo objetivo es simplemente conseguir algo para comer.

Mientras que la primera parte, la más extensa, describe las acciones del asalto, la segunda, más lírica (desde el verso 246), se centra en la alabanza de la vida libre de los bandidos. Se describen sus alegrías en los momentos de reposo en su refugio de las montañas. El robusto tilo no sólo señala su guarida, sino que también es un símbolo de la libertad y la fuerza de los bandidos. La imagen del tilo, que esconde en sí un tesoro de oro, encuentra resonancias en la literatura popular, concretamente en los versos líricos sobre Jánošík o, quizás, también en la balada sobre el bandido delatado por su propia hermana (*Se llamaba Hanička*, ACE)

- Ó, lípa široká, hrubá a bohatá, víc na tebe dutkú, než na tebe prútkú.	- Oh, amplio tilo, robusto y rico, más ducados escondes, que retoños tienes.
---	---

(Mišianik, 1964: 543) (versos 302-305)

La fórmula conclusiva, pidiendo limosna, sugiere que la canción era interpretada por cantores vagabundos. A pesar de esto, no tiene nada que ver con la estética de la canción de feria. Todo lo contrario, la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* es una composición muy refinada, que con su estilo, lenguaje poético y vivos diálogos recuerda las baladas folclóricas. Aprovecha también otros recursos poéticos de la canción popular, como son, por ejemplo, la repetición de versos, motivos e imágenes, apóstrofes y comparaciones, así como el uso de diminutivos.

En la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* podemos resaltar algunos aspectos interesantes en lo que se refiere a la comparación de esta composición semipopular con las canciones populares. La canción data de mediados del siglo XVII, es decir, de la época en la que las antiguas baladas reflejaban el lado negativo del bandolerismo. Aunque el tema de la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* sea el asalto y el robo, el comportamiento de los bandidos no parece excesivamente cruel, al contrario de lo que ocurre con el comportamiento de la mayoría de los bandidos de las baladas populares de esa época. Al atacar por sorpresa al séquito de Zampach, los tres valientes bandidos obran con ingenio y no provocan un excesivo derramamiento de sangre. El segundo asalto, realizado camino al bosque por toda la cuadrilla, tampoco recoge escenas demasiado violentas. Los bandidos entran en la casa de un alemán y una alemana (Nemec a Nemkyňa), pero no les hacen daño, sólo les roban comida.

Además de los actos mismos de los bandidos, la canción aporta información también sobre las relaciones de éstos en el seno de la cuadrilla. Los bandidos son bastante considerados no sólo hacia sus víctimas, sino también entre sí. La canción transmite la imagen de una cuadrilla en la que reina la amistad y el respeto hacia el capitán. Los bandidos le tratan con deferencia y el capitán se dirige a ellos amistosamente “compañeros míos” (tovarišia moji), “muchachos” (šuhaji). Los bandidos se llaman entre sí “hermanitos” (bratříčkovia).

Las escenas de la vida de los bandidos en la montaña, recreadas en las imágenes idílicas de banquetes de hermandad con abundancia de comida, bebida y tabaco, y con juegos de naipes, no están demasiado lejanas de las correspondiente escenas que aparecen en las canciones y leyendas populares, así como en la poesía semipopular estudiantil.

Finalmente, la canción toca también otro punto importante tratado a menudo en las canciones populares: la motivación de los hechos de los bandidos. La elección de la víctima por parte de la cuadrilla de Adam no es casual. Zampach es un señor rico, conocido como un inmisericorde cobrador de tributos: está caracterizado como un “mal administrador” (zlý úradník) que “ator-

mentaba a la gente cobrándoles tributos” (lidi sužoval, kdy porcie zberal). También Jánošík en la *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 165-168) proclama, que lo que lo llevó a hacerse bandido fue su indignación contra “los malos leguleyos” (zlí prokurátri), porque “explotaban a la gente, les cobraban tributos (ludí zdírali, porcie pýtali)”. Los señores explotadores son llamados igualmente “malos leguleyos” (zlí prokurátri) también en algunas baladas folclóricas (por ejemplo *No habría pensado que en la taberna de Klenovec*, ACE). Esto significa que los bandidos no pensaban sólo en enriquecerse, sino que su asalto lo entendían también como un acto de venganza en nombre de la justicia social, lo que, entre los motivos para hacerse bandido, se consideraba como el más noble de todos. Además de esto, en la canción se sugiere en varios pasajes que los bandidos pasaban hambre, lo que significa también que a sus hechos se les puede aplicar la atenuante muy cualificada de estado de necesidad.

La postura hacia los bandidos es, en todos casos, muy positiva, los bandidos son llamados hermosos mocitos, fuertes mancebos (krásní junáčkové, silní paholkové...), se les describe como fuertes y valientes (silní, smelí).

De lo hasta ahora expuesto se hace evidente que la canción semipopular del siglo XVII contiene ya muchos motivos que más tarde se harían frecuentes en las canciones líricas de bandidos y en las baladas del ciclo de Jánošík (a partir del siglo XVIII). Refleja aspectos de la vida de los bandidos tales como la convivencia en la cuadrilla, la buena relación con el capitán o la alegría de vivir y se dan explicaciones acerca de la motivación de sus hechos. Esta motivación, como ya se ha visto, es inequívocamente social, y el hecho de despojar a los ricos se interpreta como una venganza por las injusticias. Esto significaría que la imagen del bandido como vengador ha existido en la conciencia colectiva mucho antes de la aparición de Jánošík, el cual, en este sentido, tendría sus antecedentes en los personajes de Adam y Ilčák.

Sobre Jakub Surovec, bandolero

El héroe de la canción lírico-épica de la segunda mitad del siglo XVIII *Sobre Jakub Surovec, bandolero* (348 versos) es el bandido Jakub Surovec, procedente de la región de Orava, capturado en Dobroča y ejecutado en el año 1740 en Brezno.

La canción está desde el primer verso hasta el último estilizada como un discurso directo del héroe. Surovec capturado y encarcelado se lamenta sobre su destino y medita sobre la libertad, el bandolerismo y la traición. Más que una composición épica, se trata de una reflexión elegíaca sobre la inestabilidad de la suerte y la falsedad de las mujeres.

En esta canción, más que en las otras dos canciones sociales de bandidos, están presentes algunos motivos tópicos característicos de los diferentes géneros de la poesía barroca, sobre todo de la poesía religiosa y didáctico-reflexiva y de la poesía amorosa. Además, esta canción social de bandidos también contiene algunos elementos propios de la canción de feria, aunque éstos se limiten sólo a fórmulas para atraer la atención del público.

La canción consta de tres partes. La primera (versos 1 a 50) es el lamento del bandido sobre la inestabilidad de la suerte y la vanidad del mundo, que son motivos, como ya se ha dicho, tomados de la poesía religiosa y didáctico-reflexiva. Interesante es también la interpretación que Surovec hace del oficio de bandolero, como una rebelión contra el destino, que le había relegado a vivir en la pobreza.

La segunda parte de la canción (versos 51 a 242) consiste en la descripción que hace Surovec de su vida como bandido y de su captura. De su autocaracterización surge el retrato de un héroe titánico casi romántico: enaltece su valor, su fuerza de voluntad, su capacidad de sobrepo-

nerse a todas las situaciones y su fuerza física. El lamento sobre la inestabilidad de la suerte se convierte en una queja de la falsedad de las mujeres. Surovec no deja de advertir sobre la inconstancia femenina y se ofrece como ejemplo, al haber sido víctima del amor de una mujer traidora. La descripción de la vida en las montañas es expuesta en tonos idílicos: el bandido es, ante todo, un amante de la libertad.

La tercera parte (versos 243 a 248) es una conmovedora valedicción de Surovec, la despedida de sus compañeros y “hermanos”, de los montes y apriscos, de la libertad y de la amada infiel. En los versos de despedida dirigidos a sus queridas montañas una vez más se dibuja ante nosotros el cuadro idílico de la vida de los bandidos y su convivencia pacífica con los pastores.

- *Valete k tomu tež i v horách salaše,
kde byli obedy i večere naše.
Dávali nám syra, žinčice hojnosti,
nato tež i masa, a to do sytosti.
Bud'te v dobrém zdraví, bačové klenovští,
nezabývám na vás, valasi klenovští!* (versos 293-298)

- *Adiós también a los apriscos en las montañas,
donde tantas comidas y cenas hemos celebrado.
Nos daban abundancia de queso y de “žinčica”,
y también de carne, hasta saciarnos.
Les deseo buena salud, rabadanes de Klenovec,
¡no os olvidaré nunca, los valacos de Klenovec!*

En la canción están representados, aunque no figuren en primer plano, también los motivos sociales. Surovec, por ejemplo, declara que sus acciones de pillaje iban dirigidas sobre todo contra la gente rica y que, por el contrario, a los pobres nunca les hizo ningún daño.

- *A s chudými lidmi pekne sem zacházal,
jestli sem častokrát na ceste nacházal.* (versos 91, 92)

- *A la gente pobre, la trataba bien,
cuando la encontraba por los caminos.*
(Mišianik, 1964: 526-535)

Stanislav Šmatlák (1997: 288) aprecia en esta canción como “nuevo” el motivo del profundo sentimiento de hermandad con sus compañeros bandidos *Ay, adiós, adiós, quiero deciros esto - fuisteis todos mis hermanos de corazón (Ej, valete, valete, jakož vám mám ríci - byli ste bratrové v srdci mojem všeci!*, verso 243) y el canto a la libertad como valor supremo en la vida del hombre *Oh, ¿dónde estás, libertad, más valiosa que oro? (Ó, kde si, sloboda, milejší nad zlato?*, verso 231) o *Con vosotros he disfrutado la amada libertad, por eso más pena siento (U vás sem slobodu premilú užíval, proto mi nejlíc prišiel na srdce žiaľ*, versos 275-276). El motivo de la hermandad, en realidad, no es tan “nuevo”, porque estaba incluido también en la canción sobre Adam e Ilčík, pero sin duda, la segunda afirmación de Šmatlák es cierta.

Josef Hrabák (1974: 452-458) atribuye a la canción sobre Surovec una importancia extraordinaria, porque en la despedida de Surovec ve una especie de puente entre el Barroco tardío y el

Prerromanticismo. En la canción popular y semipopular de bandidos encuentra aquella tradición “protoilustrada”, que más tarde sería actualizada por el Romanticismo literario eslovaco. Stanislav Šmatlák (1997: 288), abundando en esta idea, asegura que es más que probable que parta precisamente de aquí el camino que, en el contexto de la poesía eslovaca, condujo a la estilización prerromántica de la temática de bandidos, con la que nos encontramos en la obra poética del joven Pavol Jozef Šafárik.

Canción sobre Jánošík, bandolero

Esta composición, de 206 versos, que data probablemente de la primera mitad del siglo XVIII, empieza y termina con fórmulas típicas de la canción de feria. Al principio encontramos una simple salutación dirigida al público y al final encontramos el motivo del autor del texto, que solicita una recompensa por su trabajo, y el motivo del intérprete, quien también reclama lo suyo.

La canción se divide claramente en dos partes, aunque esto no esté señalado formalmente. Estas dos partes se diferencian por su estilo: según Šmatlák (1997, 237), la primera parte es «*objetivamente informativa*» (“*vecne informatívna*”), en tanto que la segunda es «*líricamente evocadora*» (“*lyricky evokačná*”). Tan marcada diferencia llevó a Jan Vilikovsky (1935: 553) a aventurar la hipótesis de que originariamente se debió tratar de dos canciones autónomas. La más antigua parece ser la reflexión de Jánošík en la cárcel, a la que más tarde se le añadió una composición épica que explica quién fue ese Jánošík. En apoyo de esta hipótesis podemos añadir que las dos partes de la composición también se distinguen por el hecho de que mientras en la segunda encontramos muchos motivos comunes a la canción y la balada folclóricas, en la primera parte estos motivos casi no aparecen.

En la parte primera (hasta el verso 88) la canción relata la vida de Jánošík, su origen y sus hechos. La narración da informaciones básicas sobre las causas que le llevaron a convertirse en bandido. Se trata claramente de la motivación social, que está expresada en esta canción de manera mucho más contundente que en las dos restantes canciones semipopulares de bandidos. Su explicación es igual a las versiones planteadas a través de las leyendas populares.

- Býval jest hejtmanem a kapitán mladý,
kdy s husármí chodil a slúžil cisáři,
potom když jest přišel, z vojny se navrátil
do domu k otcovi (...),
počal hospodárit a gazdovat sobe,
ale pre porcie nahneval sa hrozne,
že museli dávat porcie veliké,
gazdové, sedláci; trápili ich hrozne.
Potom se zas o(d)dal na zbojstvo s paholky,
sobe naverboval pod své silné ruky
valachov, sedlákov a učeníých žiakov,
kterí jsú umeli preskakovat bukov. (7-18)

- Ha sido cabecilla, un joven capitán,
anduvo con húsares, sirvió al emperador,
luego regresó, volvió de la guerra,
a casa de su padre (...),

*empezó a cultivar la tierra y a llevar su granja,
pero se enfadó mucho por los tributos,
porque tenían que pagar unos tributos altos,
siendo los granjeros y campesinos explotados.
Entonces se hizo bandido junto con otros mozos,
que reclutó bajo sus fuertes manos,
valacos, campesinos y estudiantes,
que sabían saltar sobre las hayas. (versos 7 a 18)*

Desde el verso 19 hasta el 48 se describe la actividad y los hechos de la cuadrilla de Jánošík. Los bandidos hacen pillaje (rabujú) y «*causan grandes daños*» (*činia škodu velkú*), pero no hay mención de violencia física contra personas. Los bandidos dirigen sus asaltos contra latifundios, casas, conventos, hostales, curias y residencias nobiliarias (*majere, domy, kláštery, hostince, kúrie, zemanské osady*), es decir, lugares en donde no se pasaba necesidad. Jánošík distribuía el dinero robado entre sus compañeros o lo guardaba en el monte. No se hace mención de que repartiera dinero entre los pobres.

Tras este pasaje, sigue la descripción de la vida de los bandidos en los montes. Se recuerda que Jánošík fue un buen capitán y gozaba de respeto de sus hombres. Nos encontramos con la imagen idílica de la vida de los bandidos, de modo parecido a como se relata en las canciones anteriormente comentadas, se menciona la buena comida, la buena bebida, la música y la amistad con los pastores.

*- Okolo po horách na každém salaši
jesti, píti meli tí jeho junáci.
A když se najedli, potom tancovali,
na gajdičkách sobe muziku držali,
skákali vesele, vespolek se hrali,
neb silní a vrtkí tí junáci byli. (versos 43-48)*

*- Por los montes del alrededor, en cada aprisco,
tenían sus mozos abundancia de comida y de bebida.
Cuando habían comido, bailaban
al son de la música de las gaitas,
saltaban juntos, jugaban todos juntos,
porque eran mozos muy hábiles.*

La atmósfera idílica desaparece de repente con la afirmación de que la convivencia agradable en los montes no duró mucho tiempo: uno de los bandidos traicionó a Jánošík. Como traidor es señalado Gajdošík-el Gaitero, quien, por dinero para vino, reveló a los esbirros en qué casa pretendía Jánošík pasar el invierno. El dueño de aquella casa también colaboró en la captura, fue a llamar a Jánošík al aprisco para que bajara al pueblo y por el camino le quitó con una buena excusa su “*valáška*”, de modo que no pudo defenderse. En la escena de la captura encontramos el motivo del lanzamiento de guisantes bajo los pies del Jánošík desarmado, típico de las leyendas populares. El motivo de los guisantes bajo los pies y la captura gracias a la traición de Gajdošík también lo recogería Ján Botto en su poema *La muerte de Jánošík* (segundo canto).

- *V rukách svých nič nemel, kedy jeho lapali
a ešte mu hrachu pod nohy sypali.* (versos 83-84)

- *Tenía las manos vacías cuando le capturaban,
y bajo los pies guisantes le tiraron.*

El verso número 88 es el principio de la segunda parte de la canción, cuya estilística cambia: de la narración en tercera persona se pasa al discurso directo de Jánošík capturado. Jánošík, a diferencia de Surovec, no describe su captura, porque ya lo hizo previamente el narrador. Sólo menciona que fue sometido a tortura para que revelara dónde estaban los escondites de sus tesoros. Él, sin embargo, reacciona con resistencia, y reprocha a los señores que traten mal a la gente. El Jánošík de Ján Botto también rechaza la oferta de los señores de cambiar su libertad por oro, y el Jánošík de las canciones y baladas populares también contesta a la pregunta sobre sus tesoros de una manera evasiva.

- *... Nie ste vy jich hodní
gomby z nich nositi a jich šacovati,
neb ste zlí pánové, prokurátrové,
neumíte s lidmi nakládati dobre!* (95-98)

- *... No sois dignos de ellos,
de haceros botones y adornaros con ellos,
porque sois malos señores, malos leguleyos,
no sabéis tratar bien a la gente.*

La canción continúa con la súplica de ayuda a los compañeros bandidos, y con el pasaje de preguntas sobre los objetos que se consideran atributos de Jánošík. Son, en primer lugar, sus armas, su sable (palošík) y su “valaška”, pero también su arcabuz (polháčik) y sus pistolas. La forma de preguntas y respuestas acerca de estos objetos es conocida también en las canciones líricas y en las baladas populares (por ejemplo *No habría pensado que en la taberna de Klenovec*, ACE).

- *Jánošík, Jánošík, kdeže tvůj palošík,
v tom meste Žiline, tam visí na kline.
Jánošík, Jánošík, kdeže tvá valaška,
kterú si si zvrátil, kedy ti byla láska.
Pod zradú jest vzatá z rukú mojich silných
od gazdy vlastného, kedy sem šel domu s ním,
preč mi odebrali valašku, palošík,
s ktorými sem chodil jak nejaký pážik.* (versos 110-116)

- *Jánošík, Jánošík, dónde está tu sable,
en la ciudad de Žilina, colgado de una escarpia.
Jánošík, Jánošík, dónde está tu “valaška”,
la que girabas cuando te apetecía.
Con traición me la ha quitado de mis fuertes manos
mi propio casero, cuando fui con él a su casa,*

*me han quitado la “valaška” y el sable
con los que andaba como si fuera un paje.*

Las preguntas más en adelante se refieren a la vestimenta de Jánošík: *el sombrero con galón de plata, la camisa verde, el dolmán rojo, el cinturón ancho, los pantalones según la moda valaca, las abarcas y las botas (klobúček striebrom obíjaný, zelená košelka, červený dolománik, široký pás, nohavičky podl'a valaskej módy, papučky, čižmy)*. A estas preguntas Jánošík ya no da respuesta, pero el interrogatorio nos ofrece una imagen detallada del héroe popular, tal como la conocemos por la tradición folclórica y más tarde literaria: cf. Ján Botto *La muerte de Jánošík* (*Smrt' Jánošíkova*), Samo Chalupka *El mozo (Junák)*, *La canción de Král'ova hoľa* (*Král'ovo-hoľská*).

*- Jánošík, Jánošík, kdeže tvŕj klobúček
se zlatem, se stríbrem obíjaný všecek,
perečko trusové, pekne ozdobené,
s perlami, s fišpany mocne upevnené?
neb kdy ho uzreli zdelaka svítící,
hned mi hotovili valasi žintici.
Jánošík, Jánošík, kdeže tvá košelka,
zelená, hedvábná, zlatem vyšívaná,
v ktorej kdy sem lehol v horach pod bučiny,
domnívali sú se, že kríček zelený. (versos 125-134)*

*- ¿Jánošík, Jánošík, dónde está tu sombrero,
todo galoneado de plata y oro,
bien adornado con pluma de avestruz,
con perlas y bien reforzado con ballenas?
que cuando lo veían brillar de lejos,
los pastores enseguida preparaban “žintica”.
Jánošík, Jánošík, dónde está tu camisa,
verde, de seda, bordada en oro,
en la que cuando te acostabas bajo un hayal,
pensaban, que allí se halla un verde arbusto.*

Las siguientes preguntas quieren averiguar el paradero de los tesoros. El bandido repite su respuesta: los señores no son dignos de ellos. Interesante es la mención (dos veces en toda la canción) de la novia, llamada Dora. A diferencia de la traidora novia de Surovec, a Dora la recuerda Jánošík como una persona de confianza, diciendo que sólo a ella revelaría dónde tenía escondidos sus tesoros (verso 158).

Común a las composiciones folclóricas, tanto baladas como canciones líricas (ACE), y a la *Canción sobre Jánošík, bandolero* es el motivo apostrofico *Jánošík, Jánošík...*, cuya paráfrasis se encuentra, más tarde, en *La muerte de Jánošík* de Ján Botto (segundo canto).

*- Jánošík, Jánošík, samopašnô diet'a,
kebys nebol zbíjal, nelapali by ŕ'a. (versos 161-162)*

- *Jánošík, Jánošík, indómito hijo
si no hubieras robado, no te perseguirían.*

Jánošík otra vez expone los motivos que le llevaron a ser bandido, y otra vez lo explica como consecuencia de la indignación por la manera de cobrar impuestos. Explica que no hacía pillaje para hacerse rico él, sino porque quería vengarse de las injusticias cometidas contra los pobres, diciendo que sólo quería *turbar un poco a los hidalgos y malos leguleyos* (*trocha poturbovat zemanův a zlých prokurátorův*). En su discurso Jánošík vuelve a resaltar su comportamiento no violento. Este discurso puede estar inspirado por las canciones líricas, en las que el bandido anónimo, o concretamente Jánošík, declara su lema de no hacer daño físico a nadie (ejemplos en ACE, H-P, 327; H-P, 630).

- *Trebars som ja zbíjal za nekteré letá,
však sem málo lidí zmoril z toho sveta. (versos 163-164)*
(Mišianik, 1964: 518-525)

- *He sido bandido unos cuantos veranos,
pero a poca gente he sacado de este mundo.*

Al final Jánošík se despide de sus compañeros, tal como lo hizo también Surovec. En su recuerdo evoca de nuevo la vida en libertad. Por último recuerda las montañas, los apriscos, la abundancia de comida y el baile. El tono en estos pasajes se vuelve, al igual que en la canción sobre Surovec, elegíaco. Las ideas de rebeldía social y las imágenes de la vida idílica de los bandidos en los montes funcionan en la canción como motivos repetitivos.

Las canciones sobre Jánošík y Surovec se basan en similar punto de partida. El bandido capturado se lamenta de la libertad perdida, recuerda su vida en las montañas y se despide de sus compañeros. Los dos bandidos son típicos héroes rebeldes: si Jánošík se revela contra los señores injustos, Surovec lo hace contra un destino injusto.

5.1.3.3. LAS CANCIONES DE FERIA (siglos XVII-XIX)

En la tradición histórico-literaria eslovaca, la *canción de feria* (correspondiente a la hispánica *canción de cordel*) no se suele mencionar en relación con la temática de bandidos y, si esto ocurre, lo más que podemos encontrar es una nota marginal al respecto. Las relaciones de la canción de feria con la temática de bandidos, sin embargo, existen, y no se limitan a meras influencias de índole formal, de las que ya hemos advertido en la introducción a este capítulo.

Las canciones de feria podían ser tanto de temática religiosa como profana. Estas últimas se inspiraban preferentemente en asuntos que suscitaban fuertes emociones de morbo y de terror. Además de las catástrofes naturales y las guerras, con fruición se cantaba sobre crímenes y cuanto más sanguinarios, mejor. Las canciones de feria, ya empezando por el título, describen con detalle qué y cómo ocurrió: *Canción sobre un joven llamado Vavřinec, el cual fue muerto por tres hermanos, porque se enamoró de la hermana de éstos* (*Píseň o jednom mládeni jménem Vavřinci, který od tří bratří pro zamilování v sestru jejich zamordován byl*, Skalica, 1873) o *Lamentosa canción sobre un terrible asesinato, que un cierto alférez de caballería cometió con-*

tra su esposa y sus dos hijos (*Žalostná píseň o přehrozném mordu, kterak jej jistý kornet ned svou paní a dvěma dítkama vykonal*, Skalica).

De interés gozaban también los temas sobre castigos ejemplares, como ocurre en la canción *Ay, padres cristianos* (*Ej, rodičové kresťanskí*, 1674), que relata la historia sobre unos niños maleducados que se reían de unos ahorcados, y como castigo, ellos mismos, más tarde, acabaron en la horca⁹⁹. Tono moralizante y didáctico tiene la *Canción sobre los hijos impíos* (*Cantio de impiis liberis*) (antes de 1759), en la que unos hijos, por haber recibido una educación demasiado permisiva, no sólo robaron a sus padres, sino que los acabaron matando sin piedad, así como la canción sobre el ladrón Ján Šmál, quien se lamenta en la cárcel de haber tomado el mal camino del crimen: *El triste y penoso lamentar del condenado y encarcelado Ján Šmál, oriundo de Necpaly, estudiante de Ivančany, sobre su caída causada por realizar y cometer un robo* (*Smutné a žalostné lamentování vezna odsouzeného Jána Šmála, rozeného z Necpál, študenta ivančánského, nad svým úpadkem pro krádež učiněnou a spáchanú*, 1764). Las canciones sobre salteadores (lúpežníci) pueden incluirse también dentro de esta categoría y no quedan lejos de las canciones de temática de bandidos en el propio sentido de la palabra: *La más actual canción sobre una hija malograda que vivió tres años entre unos salteadores, luego intentó matar a su madre con una espada afilada, pero ella misma pereció a causa de esa misma espada* (*Nejnovější píseň o jedné nezdarné dcéry, která tři léta mezi raubíři žila, pak svoji matku ostrým mečem zavraždit chtěla, ale sama skrze ten istý meč zahynula*, Skalica), porque la justicia y el derecho de esa época consideraba a los salteadores y a los bandidos como criminales de especie muy próxima.

La temática de las canciones de feria, centrada en asesinatos, asaltos y robos, no está demasiado alejada de la temática de bandidos, tal como se trata en las baladas populares “sangrientas” o en las canciones noticieras más tardías. El tema central de todos estos tipos de canciones suele ser un hecho criminal, su realización y sus consecuencias. Por ejemplo, la canción de feria sobre el mozo enamorado de una chica y muerto por sus hermanos elabora una historia parecida a la de la canción noticiera sobre el bandido asesinado en la casa de su amada por la despiadada Klinkovka y su hijo (*Mataron a Janík, mataron al bandido*, ACE). Más que en el contenido de lo narrado, la diferencia consiste en la manera de exponer la historia: en una composición folclórica, el argumento es sólo sugerido y no directamente descrito, las escenas sangrientas están recreadas con tacto y la motivación del crimen suele quedar en secreto. Al contrario, en las canciones de feria, el crimen está descrito hasta en sus más minuciosos detalles y el planteamiento de lo ocurrido busca emociones sensacionalistas.

Común a algunas canciones de feria y a las baladas de bandidos es la situación de partida para desarrollar el argumento: el criminal o el bandido capturados reflexionan en la cárcel sobre su vida y sus hechos. En esta misma situación puede hallarse tanto el bandido generoso más admirado, es decir, Jánošík, como un simple ladronzuelo, tal es el caso de Ján Šmál. Mientras que el bandido sufre en la cárcel sin culpa y está convencido de que obró bien, el ladrón lamenta sus hechos y espera el castigo con terror.

Los temas del castigo, la cárcel y la horca son también comunes a la canción popular y a la canción semipopular sobre bandidos. Mientras que el bandido generoso es llevado a la horca y esto es percibido como un castigo inmerecido, la ejecución del criminal protagonista de las can-

⁹⁹ Un motivo parecido, el de la muerte de una persona como castigo por burlarse de un ahorcado, también se encuentra en algunas baladas populares (B SER, 11).

ciones de feria es interpretada como el triunfo de la justicia. Las escenas de la ejecución en las canciones de feria son un pretexto para exponer una lección moralizante, la descripción de la tortura del condenado tiene por finalidad el disuadir de la actividad antilegal a cualquier criminal en potencia. Indudablemente, este objetivo sigue la *Cantio de impiis liberis* - *Canción sobre los hijos impíos* en el pasaje sobre la humillación pública antes de la ejecución:

- *Po takovém jich vyznání
hned byli ortelováni,
naschvál koňa medeného
dali delat vydutého.*

*Na nem sedlá udelané
byla sou velmi mistrne,
po krk je na ne posadli
a tak po mestách chodili.*

*V tom koni pak živé uhly
byli sou velmi ohniví,
obidvůch naňho vložili
a tak po mestách chodili.*

*Byl od nich pláč, naríkání,
po všem svete rozláhání,
po uliciach jich vodili,
vriacim olejom kropili.*

*Jak jich s toho koňa sňali,
katům na rebriny dali,
drali, klešťami trhali,
za živa na koly stáhli.
(estrofas 58-62)
(Mišianik, 1964: 781-789)*

- *Después de su confesión,
enseguida fueron sentenciados,
mandaron construir
un caballo hueco de cobre.*

*Las sillas estaban hechas,
de manera muy ingeniosa,
hasta el cuello les llegaban,
y así por las ciudades iban.*

*Luego en ese caballo metieron
la brasa ardiendo,
y los dos allí sentados estaban,
y así por las ciudades iban.*

*El llanto y las quejas
se oían por todo el mundo,
les llevaban por las calles,
les rociaban con aceite hirviendo.*

*Cuando les sacaron de ese caballo,
les entregaron a los verdugos,
que les quitaron la piel con tenazas,
y vivos los clavarón en una estaca.*

El delincuente de la época, el protagonista de una historia aterradora, comete un asalto, un robo o un asesinato, y en la canción se refieren a él con expresiones negativas como *asesino*, *salteador*, *ladrón* (*mordář*, *raubíř*, *zlodej*), nunca es llamado *bandolero* (*zbojník*), aunque sea cierto que los bandidos también asesinaban, hacían pillaje y robaban.

El fenómeno del bandolerismo en su época fue obviamente considerado por las leyes como una actividad fuera de la ley. Sin embargo, al ser entendido como una demostración de la lucha antifeudal, en la conciencia lingüística y cultural de los eslovacos, la palabra *zbojník* (bandolero) no ha quedado asociada a la criminalidad, sino unida ya desde época muy temprana a la imagen del héroe popular, vengador de las injusticias. Como escribe Soňa Burlasová (1988: 471), «la denominación “zbojník” tuvo en el pasado, al igual que en la actualidad, dos significados: primero, el literal, el directo, que se utilizaba para designar a un hombre fuera de la ley, y segundo, el figurado, el metafórico, que designaba a un mozo libre y valiente, el cual vivía una vida sin limitaciones, pero no directamente ilegal». («pomenovanie zbojník malo zrejme v minulosti,

tak ako aj teraz, dva významy: prvý doslovný, priamy, ktorý označoval človeka oddaného nezákonnému spôsobu života, ohrozujúceho iných ľudí, a význam prenesený znamenajúci voľného, odvážneho mládenca, ktorý žil nespútaným, no nie priamo protizákonným životom”).

5.1.3.4. LA POESÍA ESTUDIANTEL (siglo XVIII)

A partir del Renacimiento, el checo más o menos eslovaquizado empezó a rivalizar con el latín como lengua literaria, situación que se prolongó hasta finales del siglo XVIII. El latín se utilizaba sobre todo en el género de la poesía de ocasión (príležitostná poézia), ya fuera panegírica o epigramática. En latín también se escribía la lírica moralizante (mravoučná lyrika), cuyo tema podría ser, por ejemplo, la buena educación de los hijos, de lo que nos sirve de muestra el poema *Que el padre aprenda a educar bien a los hijos (Discat pater bene proles erudire)* (1795). Otros campos del uso del latín eran la lírica social (sociálna lyrika), cultivada concretamente en forma de lamentos o quejas; la lírica amorosa (ľúbostná lyrika) y otros tipos de poesía.

Por su gran variedad de géneros destacaba la poesía en latín escrita por estudiantes, conocida como *poesía estudiantil (študentská poézia)* (Mišianik, 1964: 737-759). Los estudiantes, cuyos nombres en la mayoría de los casos quedaron en el anonimato, escribían poemas de despedida, festivos, satíricos, báquicos, amorosos, lascivos, sociales, pastoriles y de bandidos (básne rozlúčkové, žartovné, satirické, pijanské, ľúbostné, lascívne, sociálne, pastierske a zbojnícke). Los temas planteados a menudo no se trataban en tono serio, sino que sus autores lo tomaban todo a broma. Así ocurre también con la temática de bandidos, la cual, según parece, gozaba de gran popularidad entre los estudiantes. El estudiante se sentía próximo al bandido en su deseo de libertad y en su facilidad para dejarse llevar por estados anímicos de rebeldía. A menudo, en tono bromista, el estudiante aprovecha el motivo de bandidos para hacer una apología de la holgazanería. Un buen ejemplo de ello es la canción estudiantil *Canción de bandidos (Praedonum cantus)*, cuya anotación más antigua se halla en el manuscrito conocido como *Cancionero de István Szakolczai (Spevník Štefana Szakolczaia, 1762)*, que se conserva en la biblioteca Széchényi de Budapest.

- Huc, huc praedonum properate greges,
praescribam vobis fortunatas leges;
vestra rudimenta
sunt tantum figmenta
et iuvenum crux!
Crescat nostra silva,
vivamus in illa –
sum praedonum dux! (estrofa 1L)

La traducción al español:

- Hacia aquí, hacia aquí acudid, grupos de bandidos,
proclamaré unas felices leyes para vosotros.
vuestro aprendizaje,
es sólo apariencia
cruz para la juventud.
Que crezcan nuestros bosques,

*que vivamos en ellos -
¡soy jefe de los bandidos!.*

En las estrofas siguientes, como observó Jozef Minárik (1984: 250), este poema transmite un mensaje claramente social. Es cierto que podemos captar una expresión de las ideas de igualdad y fraternidad, pero su planteamiento humorístico da impresión de que se trata más bien de una divertida extravagancia de un estudiante libertino.

*- Pergite, fratres, montes per silvarum,
quaerite domos vos divitiarum,
si quid invenietis,
domum adferatis
et salvabo vos!
Si quid invenietis,
domum adferatis
et salvabo vos! (estrofa 5L)*

Traducción al español:

*- Salid, hermanos, a los montes boscosos,
buscad las casas de los ricos,
y lo que cojáis,
llevad a vuestras casas,
¡yo os protegeré!.
Y lo que cojáis,
llevad a vuestras casas,
¡yo os protegeré!.
(Mišianik, 1964: 740-743)*

La temática de pastores y de bandidos confluye en los poemas escritos por estudiantes, al igual que pasaba en la canción popular y en la canción semipopular. En la lírica pastoril escrita en latín también se idealizaba la vida de los bandidos, lo que queda evidente del poema *Vivid, pastores* (*Vivite, pastores*) (Minárik, 1997d: 170-171), anotada en el manuscrito conocido como *Cancio-nero de Martin Lang* (*Spevník Martina Langa*), del año 1789.

Una parecida visión idílica sobre la vida en los pastores de alta montaña, la encontramos también en el poema de la segunda mitad del siglo XVIII *Oh, si con nosotros quieres ir* (*Ó, si s nami velles ire*) (*Códice de Andrej Dugonics-Zborník Andreja Dugonicsa*, 1740-1818). El poema es en general muy divertido, presenta una visión de la vida de los pastores y los bandidos en el aprisco con abundancia de comida, bebida, de holganza y de diversión. A la impresión cómica contribuye también la lengua macarrónica eslovaco-latina. Para ilustrarlo, aportamos este fragmento del poema:

*- Ó, si s nami velles ire,
ó, Alcides, lumen milé,
dáme tobe valasi
primum locum v salaši!*

*- Oh, si con nosotros quieres ir,
oh, Alcides, lumen querido,
los pastores te daremos,
el primer lugar en el aprisco.*

<i>Cibo, potu non carebis,</i>	<i>No carecerás de comida ni de bebida,</i>
<i>čo my máme, hoc habebis,</i>	<i>lo que tenemos, aquí lo tendrás,</i>
<i>mlíka piti, syra jest',</i>	<i>beber leche, comer queso,</i>
<i>quantumcunque budeš chceť.</i>	<i>tanto cuanto tú quieras.</i>

<i>Sladkú žinčicu potabis,</i>	<i>La dulce "žinčica" beberás,</i>
<i>jestli fruštuk anhelabis,</i>	<i>si desayuno anhelas,</i>
<i>i podvečer burendu</i>	<i>y por la tarde cuajada</i>
<i>budeš mať na merendu.</i>	<i>tendrás como merienda. (estrofas 1-3)</i>

(Minárik, 1997d: 187-188).

Las escenas de la vida de los bandidos, tal como se las imaginaba el autor de las canciones eslovacas semipopulares y populares, sobre todo de las líricas, están unidas a las imágenes de buena comida, música y baile valaco, en el que se salta *de la tierra hasta el cielo* (*od zemi až do nebe*) (*Ó, si s nami velles ire*). El bandolerismo está entendido no cómo una rebeldía social, sino como una inocente diversión de jóvenes que buscan maneras de escapar de su monótono estudio. La visión de los estudiantes sobre el bandolerismo excluye cualquier clase de violencia: el bandido sólo *gira la "valaška"* (*valaškam vibrabo; Praedomum cantus*), y con eso ya se apodera del dinero del rico. El bandolero, al igual que en los modelos de la canción popular y semipopular, elige su víctima siempre por entre los ricos. La convicción de que los bandidos imponen la igualdad social robando a los ricos tenía que ser, en la época de la creación de *La canción de bandidos* (*Praedomum cantus*) (1762) muy común.

El bandido es percibido no como un violento criminal, sino como un símbolo del deseo de libertad y justicia. De modo parecido a como hemos llamado la atención sobre el sincretismo temático de la canción de bandidos, de amor y de pastores en la canción popular, en la poesía semipopular escrita por estudiantes podemos hablar también del sincretismo de la temática de bandidos y de pastores. El estudiante y el bandido están próximos por su postura crítica hacia la sociedad, dado que los dos difunden ideas de rebeldía social.

Bibliografía

- BOTTO, Ján (1975) *Poézia*. Red. ŠULC, Daniel; Úvod napísal MARTÁK, Ján. Tatran. Bratislava.
- BOTTO, Ján (1960) *Smrť Jánošíkova*. Mladé letá. Bratislava.
- BRTÁŇ, Rudo, GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1955) *Perečko belavé, červený dolomán. Zborník zbojníckej a vojenskej ľudovej poézie*. Naše vojsko. Praha.
- BURLASOVÁ, Soňa (1984) "Ľudová balada a jej vzťah k príbuzným epickým piesňam". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 37-50.
- BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.
- BURLASOVÁ, Soňa (2002) *Slovenské ľudové balady*. Scriptorium musicum. Bratislava.
- BURLASOVÁ, Soňa (1988) "Slovenské ľudové piesne so zbojníckou tematikou". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 469-482.
- BURLASOVÁ, Soňa (1982-1984) *V šírom poli rokyta I.-II. Slovenské ľudové balady, romance a novelistické piesne*. Tatran. Bratislava.

ČÚZY, Ladislav; KÁKOŠOVÁ, Zuzana; MICHÁLEK, Martin; VOJTECH, Miloslav (2004) *Panoráma slovenskej literatúry. (Literárne dejiny od stredoveku po koniec romantizmu)*. SPN. Bratislava.

DROPOVÁ, Ľubica (2000) *Slovenská ľudová pieseň. Texty a kontexty*. Univerzita Komenského. Bratislava.

(1995) *Encyklopédia ľudovej kultúry 1.-2.* (Kol.) Veda, vydavateľstvo SAV. Bratislava.

FINDRA, Ján; GOMBALA, Eduard; PLINTOVIČ, Ivan (1987) *Slovník literárnovedných termínov*. SPN. Bratislava.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988a) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera; PUTILOV, Boris (2002) *Герой или збойник? Образ разбойника в фольклоре Карпатского региона. Heroes or Bandits: Outlaw Traditions in the Carpathian Region*. European Folklore Institute. Budapest.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "K otázkam vzťahu balady a folklórnej prózy". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 111-113.

GOSZCZYŃSKA, Joanna (2003) *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia*. JUGA. Bratislava.

HAMADA, Milan (1961) "K problematike vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti v období baroka ku klasicizmu". In: *Slovenská literatúra. Strany 385-400*.

HARPÁŇ, Michal (2004) *Teória literatúry*. Tigris. Bratislava.

HVIŠČ, Jozef (1984) "Trojrozmernosť balady". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 51-55.

HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava. (Skratka: H-P)

HORÁLEK, Karel (1962) *Studie o slovanské lidové poezii*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha.

HRABÁK, Josef (1974) "Dvě úvahy o slovenských zbojnických písních z XVIII. století". In: *Slovenská literatúra* 21. Bratislava. Strany 452-458.

HRABÁK, Josef (1973) *Poetika*. Československý spisovatel. Praha.

CHALUPKA, Samo (1998) *Spevy*. Slovesný spisovateľ. Bratislava.

KOČIŠ, Jozef (1986) *Neznámy Jánošík*. Osveta. Bratislava. Martin.

KOLLÁR, Ján (1953) *Národné spievanky I.-II.*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

KOVÁČ, Dušan (1998) *Dejiny Slovenska*. Nakladatelství Lidové noviny. Praha.

KOVÁČ, Dušan a kolektív (1998) *Kronika Slovenska. Od najstarších čias do konca 19. storočia*. Fortuna Print. Bratislava.

KRAUS, Cyril (1988) "Jánošík v poézii slovenského romantizmu". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 563-571.

KRAUS, Cyril (1984) "Slovenská ľudová a literárna balada v 19. storočí". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 103-110.

KRAUS, Cyril (1981) "Zrelý básnik - Smrť Jánošíkova". In: KRAUS, Cyril: *Poézia Jána Bottu*. Tatran. Bratislava. Pág. 68-143.

KREKOVÍČOVÁ, Eva (2000) "Ľudová pieseň". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 301-322.

KREKOVÍČOVÁ, Eva (1984) "Slovenská ľudová balada a epická pieseň z hľadiska geografického a lokálneho kontextu". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 79-89.

- LEŠČÁK, Milan; SIROVÁTKA, Oldřich (1982) *Folklór a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Smena. Bratislava.
- MARČOK, Viliam (1980) *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Tatran. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1952) *Jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Osveta. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1963) *Juraj Jánošík. Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu*. Osveta. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1963) *Protifeudálny odboj a jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Slovenský výbor Čs. spoločnosti pre šírenie politických a vedeckých poznatkov a Osvetový ústav. Bratislava.
- MELICHERČÍK, Andrej (1961) *V šírom poli studienečka*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.
- MIKULA, Valér a kolektív (1999) *Slovník slovenských spisovateľov*. Libri. Praha.
- MINÁRIK, Jozef (1984) *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1990) "K problematike staršej slovenskej literatúry". In: *Slovenská literatúra 37*. Strany 173-194.
- MINÁRIK, Jozef (1982) *Slovenská renesančná lutna. Antológia zo slovenskej renesančnej poézie*. Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1976) *Stredoveká literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997d) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. III. Barok. Poézia*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997c) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. III. Barok. Próza, Dráma a Ústna ľudová slovesnosť*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997b) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. II. Renesancia a Humanizmus*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997a) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. I. Stredovek*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1982) *Slovenská renesančná lutna. Antológia zo slovenskej renesančnej poézie*. Tatran. Bratislava.
- MIŠIANIK, Ján (1964) *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- MIŠIANIK, Ján (1957) "O periodizácii staršej slovenskej literatúry". In: *Slovenská literatúra IV*. Strany 142-143.
- MIŠIANIK, Ján (1974) *Pohl'ady do staršej slovenskej literatúry*. VEDA. Bratislava. -
- REZNÍK, Jaroslav (2001) *Túry do literatúry*. Slovart. Bratislava.
- SOKOLOVA, Larisa; GUZMÁN TIRADO, Rafael (2003) *El folklore de los pueblos eslavos*. Editorial Universidad de Granada. Granada.
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef (1986) *Tatranská múza so slovanskou lýrou*. Tatran. Bratislava.
- ŠMATLÁK, Stanislav (1997) *Dejiny slovenskej literatúry I. (9.-18. storočie)*. Národné literárne centrum. Bratislava.
- ŠMATLÁK, Stanislav (2001) *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Národné literárne centrum. Bratislava.
- ŠMATLÁK, Stanislav (1988) *Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť*. Tatran. Bratislava.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1984) "K poměru mezi českou a slovenskou lidovou baladou". In: *Slovenský národopis 32, 1.*, VEDA, pág. 93-102.

ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1980) "Moravské a slezské lidové balady se zbojnickou tematikou". In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. VEDA. Bratislava. pág. 171-191.

ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1988) "Moravské a slezské písně o zbojníkch". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 483-492.

VALČEK, Peter (2000 - 2003) *Slovník literárnej teórie I., II.* Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov. Bratislava.

VILIKOVSKÝ Jan (1935) "Tři nejstarší slovenské zbojnické písně". In: *Bratislava* 9, pág. 550-573.

ZILYNSKYJ, Orest (1980) "Interetnické vzťahy v lidových baladách Západných Karpát". In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. VEDA. Bratislava. pág. 193-206.

ZILYNSKYJ, Orest (1978) *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. VEDA, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

ŽILKA, Tibor (1987) *Poetický slovník*. Tatran. Bratislava.

Abreviaturas

Abreviaturas de las fuentes

B KSNP, número del texto: BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

B SEB, número del texto: BURLASOVÁ, Soňa (2002) *Slovenské ľudové balady*. Scriptorium musicum. Bratislava.

GO, página, número del texto: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

H-P, número del texto: HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

Otras abreviaturas

ALE Antología de las leyendas eslovacas

ACE Antología de las canciones eslovacas

5.2. LA TEMÁTICA DE BANDOLEROS EN LA CANCIÓN POPULAR CATALANA

5.1.2. INTRODUCCIÓN

5.2.1.1. LAS CANCIONES DE BANDIDOS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS ESPECIALISTAS CATALANES

En el contexto de la canción folclórica catalana, junto con los géneros populares y tradicionales (*els gèners populars i tradicionals*) conocidos como *goigs*, *nadales*, *cançons religioses*, *corrandes*, *cançons de pandero*, etc., cuya definición y clasificación no es objeto de este trabajo, encontramos un especial grupo temático de canciones, que en la literatura especializada es denominado “*cançons de bandolers i lladres de camí ral*” (*canciones de bandoleros y ladrones del camino real*), y que podríamos denominar sencillamente “*canciones de bandidos*”.

Bajo esta denominación aparecen las canciones con temática de bandidos en la *Història de la literatura catalana V* de Antoni Comas (1985: 363-394) y en otras publicaciones citadas en la bibliografía.

Hay que advertir, sin embargo, que en esta obra fundamental de la historia literaria catalana, la temática de bandoleros no se contempla de manera independiente en los capítulos dedicados a la tradición folclórica y a la tradición literaria. En el marco del capítulo que trata sobre las canciones de bandidos, incluido en la sección más amplia sobre “Los géneros populares y tradicionales”, los autores no se limitan a analizar estas composiciones como un grupo temático especial dentro del folclore catalán, tal como cabría esperar, sino que se ofrece una muy amplia panorámica de las tradiciones de bandidos en la cultura catalana en general, lo que significa que al lado de las canciones populares se mencionan también las semipopulares, y también los textos de obras literarias de autores catalanes, castellanos y portugueses (Francisco Manuel de Melo, 1611-1667) de los siglos XVII al XIX, obras en prosa y en verso así como teatrales, cuyos protagonistas son bandidos catalanes. Por otro lado, en el marco de esta panorámica general de la temática de bandidos en la cultura catalana falta cualquier mención acerca de las tradiciones de bandidos en la prosa folclórica.

Por lo tanto, el término de “*cançons de bandolers i lladres de camí ral*” alcanza, en la tradición de la historia de la literatura y la folclorística catalana, unos límites más amplios: no se refiere sólo a las canciones populares, sino a todas las canciones de temática de bandidos en general, incluidas las cultas, las cultas popularizadas o las así llamadas semipopulares.

Para situar las canciones de bandidos en el contexto de la cultura popular, los folcloristas catalanes emplean criterios diferentes. Dependiendo de tales criterios, en los diferentes cancioneros catalanes las canciones de bandidos se encuentran clasificadas bajo los más diversos epígrafes. Así, por ejemplo, en el *Romancerillo Catalán* (1882) de Manuel Milà i Fontanals están incluidas entre las canciones históricas, concretamente en el área temática titulada *Cançons històriques i de bandolers*. En otra de las más importantes antologías del folclore catalán, el *Cançoner* de Joan Amades i Gelats, cuya primera edición data del año 1951, las canciones están clasificadas según el ambiente social del que, según el autor, procedían, o según las ocasiones en el que eran interpretadas. La mayoría de las canciones, cuyos protagonistas son los bandidos, están clasificadas entre las “*cançons de tasca*” (*canciones de faena*), concretamente entre las “*cançons de ferrer*” (*canciones de herrero*, Amades, 1982: 652-667). Esto se debe a que, según Joan Amades, los herreros «sentían cierta preferencia por las canciones de bandoleros, que eran tenidos por la gente como la encarnación del coraje y la bravura (*«sentien certa preferència per les Cançons de bandolers, que eren tinguts per la gent com l’encarnació del coratge i el braó [...]»*, Amades, 1982: 654). Otras canciones sobre bandidos están incluidas entre “*cançons de bosquerol*” (*canciones de montañeses*, Amades, 1982: 455-464), porque entre ellos eran muy apreciadas y las cantaban muy a menudo. Otras canciones de este tipo como, por ejemplo, *Els Miquelets d’en Pujol*, *Nyerros i Cadells*, *Cançó del lladre*, *El regiment de Collbató* las encontramos entre “*cançons d’espellonar*” (*las canciones de despinuchar*, Amades, 1982: 585-634), otras entre “*cançons del conreu del cànem i lli*” (*las canciones del cultivo del cáñamo y lino*, Amades, 1982: 546-560).

Algunos historiadores de la literatura catalana suelen incluir entre las canciones de bandoleros también aquellas, cuyos protagonistas no son directamente bandidos, pero que de una u otra manera están vinculados a ellos. Por ejemplo, Antoni Comas (V, 1985: 394) clasifica entre las canciones de bandidos también un amplio grupo denominado “*cançons de contrabandistes*” (*canciones de contrabandistas*) (*«una altra variant del gènere poden ésser les Cançons de contrabandistes»*). De esta manera quedan muy ampliados los límites de la clasificación de las canciones de bandoleros, lo que parece justificable, dado que en la vida real los quehaceres de bandidos y contrabandistas tenían mucho en común. Algunos héroes de las canciones de bandidos eran al mismo tiempo contrabandistas, como es el caso del bandido cerretano Pau Gibert. Joan Amades incluye la mayoría de las canciones sobre contrabandistas entre “*cançons de traginers i de camí*” (*las canciones de arrieros y de camino*, Amades, 1982: 638-651).

En la antología de Josep Gibert (1989) encontramos también una canción, cuyos protagonistas no son propiamente bandidos, sino miembros de una unidad paramilitar, conocida como “*els parrots*”, llamada así por el nombre de su fundador Isidre Campsó, alias El Parrot. Lo que indujo a Josep Gibert a incluir esta canción entre las de bandidos es el hecho de que los miembros fundadores de esta unidad fueron unos ex-bandidos, a los que tanto el perdón real como la perspectiva de cobrar recompensas convencieron para dejar su primitivo oficio y convertirse en unos muy eficaces perseguidores de sus antiguos compinches. La canción *Els Parrots* (JG, 97) fue considerada como el himno de esta fuerza rural.

Es interesante, sin embargo, que los especialistas catalanes no cuenten entre las canciones de bandidos un numeroso grupo de las canciones sobre los migueletes (“*els miquelets*”), aunque su origen y sus cometidos fueron en algunos aspectos parecidos a los de “*els parrots*” (vid. § 2.2.). Los migueletes actuaban como unidades armadas de refuerzo bajo el mando de las autoridades locales y estuvieron destinadas a mantener el orden en las comarcas pirenaicas durante mucho tiempo. En diversas canciones populares los migueletes son llamados “*lladres*”, como si se tra-

tara de auténticos bandidos. Esto es debido a que en no pocas ocasiones, si retrasaba su paga, no dudaban en resarcirse por medio del pillaje y el asalto a propiedades, de modo que su comportamiento no era muy distinto al de los auténticos bandidos, de lo que en algunas canciones aparecen como aliados (por ejemplo, en la canción *L'hereu Querol*, ACC).

5.2.1.2. EL ASPECTO POETOLÓGICO DE LAS CANCIONES CATALANAS DE BANDIDOS

Desde el punto de vista de la estructura métrica, las canciones catalanas sobre bandidos pueden presentar diversa variedad de metros. Algunas son isosilábicas, compuestas en hexasílabos (por ejemplo, *L'hereu Perelló* o *El lladre de Girona*), otras son heterosilábicas, combinando los heptasílabos y pentasílabos (*En Pau Xemeneia*, *Els Xafa-roques*), pero generalmente responden en su mayoría al género conocido como “romanç”, que no se corresponde con el término eslovaco y checo “romanca” (vid. explicación según Soňa Burlasová y Josef Hrabák, § 5.1.1.1.), sino está más próximo al castellano de “romance”, con el que se denomina «*poema formado por una serie indefinida de versos octosílabos, que riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares*» (Estebáñez Calderón, 2004: 948). Aunque verso típico del romance castellano es octosílabo, pueden darse también otros metros, como en los casos del “romancillo” y del “romance heroico”.

El “romanç” catalán se define también como una composición poética no estrófica, con rima asonante en los versos pares y los versos impares no rimados. Aunque algunos tratadistas afirman que el “romanç” está formado por versos heptasílabos, no hace falta más que contar las sílabas para ver que se trata de octosílabos. Por ejemplo, en el *Resum de poètica catalana* de A. Serra i Baldó y Rossend Llatas (1932), donde efectivamente se afirma que el “romanç” catalán está formado por versos heptasílabos, se aduce en la página 102 como ejemplo un fragmento del romanç de Àngel Guimerà, *Poblet*:

A la pri-me-ra em-bran-zi-da
1 2 3 4 5 6 7 8
sal-ta pany i fo-rre-llat;
1 2 3 4 5 6 7/8
a la se-go-na, les por-tes
1 2 3 4 5 6 7 8
es-cla-ten ba-lan-dre-jant.
1 2 3 4 5 6 7/8

y como queda demostrado, este romance catalán tiene ocho sílabas, igual que los romances castellanos. En algunos casos el número de sílabas en los versos puede oscilar, lo que no es sino el resultado de una simple imperfección del verso.

Hay que advertir que el “romanc” catalán se considera una forma poética no autóctona de Cataluña, sino importada de Castilla. El romance castellano se hizo tradicional en Cataluña a finales del siglo XV y se generalizó durante el siglo siguiente, alcanzando en todos los territorios catalanes una buena aclimatación.

En realidad, el verso de ocho sílabas en el romance tanto castellano como catalán sería un hemistiquio de un verso de dieciséis sílabas con rima asonante,

Joan Sala i Viladrau // era el nom que jo tenia	a
per sobrenom Serrallonga // casat era amb la pubilla	a

Tenim tres heretats, // tots dos descansats viviem, a
de continu tres criats fins // a la taula ens servien. a

pero es costumbre de los editores e impresores antiguos y modernos publicar los romances en forma de versos octosílabos, de forma que la asonancia corresponde a los pares.

Joan Sala i Viladrau
era el nom que jo tenia a
per sobrenom Serrallonga
casat era amb la pubilla. a
Tenim tres heretats,
tots dos descansats viviem, a
de continu tres criats
fins a la taula ens servien. a

Además de los mayoritarios versos octosílabos de los “romanços” sobre bandidos, encontramos, como ya se ha escrito más arriba, otros metros. Así, por ejemplo, la canción *L’hostal de la Peira* (ACC) está compuesta en versos asonantes de catorce sílabas, es decir, alejandrinos, divididos en hemistiquios de siete, lo que, según Martí de Riquer, (1985: IV, 418), revelaría su origen ultrapirenaico:

Que t’ha sal-vat la vi-da / i l’hos-tal de ro-bar:
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6/7
dels tres fills que tu tens, / li pots do-nar a triar.
1 2 3 4 5 6/7 1 2 3 4 5 6/7
Si el pe-tit no li a-gra-da / l’he-reu li pots do-nar.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6/7

La canción *Becaina* (ACC) por su lado, combina versos de cinco y siete sílabas.

Si Déu me dó-na vi-da
1 2 3 4 5 6 7
i o-ca-si-ó,
1 2 3 4/5
me’n po-sa-ri-a a es-criu-re
1 2 3 4 5 6 7
u-na can-çó.
1 2 3 4/5

El número de versos en las canciones de bandidos es libre, de modo que entre ellos podemos encontrar composiciones de extensión mediana, como *El bandit de Barcelona* (ACC), *En Gal·diró* (ACC) o textos extremadamente largos, como *Els trabucaires* (ACC).

El carácter narrativo de las canciones de bandoleros hace que prevalezcan en ellas los elementos épicos, aunque, con mayor o menor frecuencia, puedan encontrarse también recursos típicos de la poesía lírica, como la enumeración, el paralelismo o la antítesis, que los recitadores o canto-

res aprovechaban como mecanismos de memorización. Para el mismo fin son frecuentes también las repeticiones, reiteraciones de un mismo vocablo, de un grupo de palabras, de hemistiquios o repeticiones de idénticos esquemas sintácticos. La misma función, mnemotécnica más que artística, cumplen también las asonancias. Los elementos líricos aparecen con mayor frecuencia en las canciones de bandoleros más antiguas, como explicaremos en los siguientes capítulos, y disminuyen en las canciones tardías.

5.2.1.3. EL VALOR ARTÍSTICO DE LAS CANCIONES CATALANAS DE BANDIDOS

Los historiadores de la literatura y los folcloristas catalanes a menudo repiten la opinión de que las canciones catalanas de bandidos destacan por su bajo valor artístico. Como ejemplo podemos citar el juicio siguiente:

«Con las canciones de bandidos y ladrones de camino real tocamos las formas más ínfimas, los géneros más a ras de tierra, de la poesía popular y tradicional catalana. Muchos de los romances que narran la vida y los hechos de los capitostes de las cuadrillas de bandidos pertenecen a la literatura llamada “de cordel” y tuvieron una vida efímera. Si hoy las conocemos, es más bien gracias a las impresiones hechas en los siglos XVII, XVIII y XIX, que debido a la tradición oral.»

(«Amb les Cançons de bandolers i lladres de camí ral toquem les formes més ínfimes, els gèneres més arran de terra, de la poesia popular i tradicional catalana. Molts dels romanços que narren la vida i els fets dels capitostes de les quadrilles de bandits pertanyen a la literatura anomenada “de canya i cordill” i tingueren una vida efímera. Si avui són coneguts, és més aviat gràcies a les impressions fetes en els segles XVII, XVIII i XIX que no pas a causa d’haver-se conservat dins la tradició oral»).

(Comas, V, 1985: 363)

Valoraciones parecidas expresan también otros historiadores de la literatura, por ejemplo, Julia Butiñá (1998: 97), Antón Espalder (1989: 94), y otros.

El bajo valor artístico de las canciones de bandidos está relacionado con la circunstancia de que los especialistas catalanes las clasifican como un conjunto uniforme dentro de la categoría de la llamada “literatura de canya i cordil” o “literatura de fil i canya”, en castellano conocida como “literatura de cordel”. Esta expresión se utiliza para denominar las canciones o textos en prosa que se difundían en forma de pliegos sueltos (“*plecs de cordel*”) o cuadernos (“*quaderns*”) y se vendían en ferias o mercados (de allí procede el término catalán)¹⁰⁰ o bien de casa en casa.

Las composiciones de este tipo se distinguen por su escaso valor literario, dado que se plégaban a las exigencias del gusto más rahez del populacho. Su carácter funcional prevalece sobre cualquier otra consideración estética, dado que su objetivo principal era transmitir noticias, muchas veces de restringida importancia local. La denominación de “literatura de canya i cordil” se suele utilizar también como expresión despectiva para señalar una producción literaria vulgar y de escaso valor artístico en general.

¹⁰⁰ Los vendedores tendían cuatro cordeles horizontales sujetos por cañas, y allí fijaban los pliegos, para que no se cayeran o se los llevara el viento.

La convicción del bajo nivel de las canciones sobre bandidos arraigó probablemente gracias a la difusión, aceptación y hasta ahora no revisión de las opiniones de una de las personalidades más importantes de la folclorística catalana del siglo XIX, Marià Aguiló (1825-1897), uno de los primeros recolectores del folclore tradicional catalán. Este distinguido filólogo incluyó las canciones de bandidos dentro de la llamada “*rama vulgar de la poesía*”, que, según él, es la opuesta a “*la rama artística de la poesía*”. De su baja opinión da suficiente testimonio el hecho de que la llamara «*sanguinària y carnífera*» (Puntí i Coltell: 1993, 51).

La opinión de Marià Aguiló podría ser acaso válida para las canciones que datan del siglo XIX, difundidas mayoritariamente en forma de pliegos sueltos, pero es cierto que muchas canciones de bandidos del siglo XVII y buena parte del XVIII no responden a tales características. Canciones como *Quatre bandolers* (ACC), *Don Juan Serrallonga* (ACC), *Cançó del lladre* (ACC), *En Galdiró* (ACC), *L'hostal de Peira* (ACC), aunque incluyan escenas de violencia, no tienen nada en común con lo sanguinario y lo carnífera, ni siquiera la composición *L'hereu de la força* (JG, 143), a pesar de que protagonista de esta canción comete el terrible crimen del sacrilegio.

En el repertorio de las canciones catalanas de bandidos podemos encontrar composiciones de diferente carácter y de diferente valor artístico, por lo que tratarlas como un grupo uniforme conduce a generalizaciones que no tienen nada que ver con la realidad.

5.2.1.4. LA PRODUCCIÓN POPULAR Y SEMIPOPULAR

En el apartado anterior hemos utilizado el término catalán de “*literatura de canya i cordil*” o “*literatura de fil i canya*” y el castellano de “*literatura de cordel*”.

Las canciones de cordel eran interpretadas por mendigos que vagabundeaban y vivían de su canto. En el pasado, los ciegos a menudo tenían que ganarse así la vida, por lo que estas composiciones también reciben el nombre de “romances de ciego” (“romances de cec”). Entre las diferencias por las que se distinguen de las canciones folclóricas en el sentido propio de la palabra, la principal es que se difundían no sólo por tradición oral, sino también escrita, en forma de los pliegos sueltos o cuadernos. Todo esto significa que la expresión “canción de cordel” corresponde aproximadamente al término eslovaco “*jarmočná pieseň*”, literalmente “*canción de feria*”.

Desde el punto de vista terminológico es necesario subrayar que los teóricos castellanos y catalanes en la práctica sitúan al mismo nivel tanto las canciones de cordel como las canciones cuya autoría es anónima y se propagaban por tradición oral. Ambos tipos de canciones se valoran indistintamente como demostraciones de “literatura popular”, pues, conforme a tal criterio, lo importante no es el origen y la forma de difusión de los textos, sino su destinatario. Popular, por tanto, se considera la literatura creada y pensada para las masas populares («*se entiende por literatura popular la que tiene como destinatario directo el pueblo*», Estébanez, Calderón, 2004: 865). Esto significa, que en la literatura teórica especializada catalana y castellana, los autores se basan al utilizar la expresión “literatura popular” en el criterio funcional, no genético.

Todo lo contrario, en la tradición terminológica eslovaca se hace distinción entre la producción popular (folclórica) y la semipopular (semifolclórica), basándose en el criterio de la génesis de los textos y su estilo, aunque hay que reconocer que el término “producción semipopular” (“*polofolklorná tvorba*”) sigue siendo para los folcloristas eslovacos «*no unívoco en sus sentidos y funciones*» («*významovo nejednotný, žánrovo a funkčne rôznorodý*», 1995, II: 60), por lo es empleado mayormente por los historiadores literarios: hacen mención concretamente de la “canción semipopular”-“*polofolklorná pieseň*”, entre otros, Stanislav Šmatlák (1997: 247) o Jozef Minárik (1984, 272; 1997d: 333). La producción semifolclórica se define como la que «*no se*

crea en el ambiente folclórico, aunque esté destinada para el pueblo y en parte expresa las necesidades culturales y literarias del tal destinatario» («nevzniká vo folklórnom prostredí, ale je preň určená a sčasti vyjadruje kultúrne a literárne potreby adresáta», 1995, II: 60) y se caracteriza por rasgos tales como la desvalorización de la función estética, el carácter de mero producto de consumo, la imitación libre y a menudo desmañada de los modelos de la tradición folclórica y literaria, etc.

Uno de los géneros típicos de la producción semipopular eslovaca es la llamada “canción de feria” (“jarmočná pieseň”), que correspondería “mutatis mutandis”, como ya hemos escrito más arriba, a la canción “de cordel” catalana y castellana. Por lo tanto, ésta podríamos considerarla, al igual que la “canción de feria” eslovaca, como fruto de la producción semipopular y no popular propiamente dicha. Otro recurso para distinguir estas canciones sería llamarlas, según Ramón Menéndez Pidal (1968: 44-47), “populares” pero no “tradicionales”.

Los criterios que acabamos de exponer nos servirán para valorar y distinguir las canciones a las que nos referiremos en nuestro trabajo.

Muchas de las canciones “populares” catalanas están en límite de la producción popular y semipopular, sobre todo al tratarse de las que versan sobre los bandidos del siglo XIX, propagadas a menudo en forma de pliegos sueltos. De las canciones catalanas de temática de bandidos que fueron creadas por encargo, se difundieron en forma de pliegos o cuadernillos y cumplían también otras funciones además de las informativas, nos ocuparemos más detalladamente en un párrafo especial al final del capítulo (vid. § 5.2.3.).

5.2.1.5. SISTEMATIZACIÓN DE LAS CANCIONES POPULARES CATALANAS DE BANDIDOS

El núcleo del repertorio de las canciones populares catalanas de bandidos se creó a lo largo de los siglos XVII al XIX. En el transcurso de estos tres siglos su carácter no permaneció sin cambios. El estilo de las canciones creadas en el siglo XVII obviamente es diferente del estilo de las canciones del siglo XIX. Cambia su enfoque temático, el perfil del carácter del protagonista, la percepción de su carácter y la correlación entre los elementos narrativos y reflexivos, así como entre los elementos líricos y épicos, etc.

Al valorar las canciones de bandidos, más que de unas etapas evolutivas, susceptibles de ser definidas en términos exactos, podemos distinguir dos tipos diferentes: las *canciones de estilo antiguo* y las *canciones de estilo moderno*.

La época crucial en la historia de las canciones de bandidos es el siglo XVIII. Es el siglo más fértil en cuanto a este tipo de producción, y al mismo tiempo el siglo, durante el que se produce el cambio de su estilo. La relación entre los elementos del estilo antiguo y los elementos del estilo moderno en las composiciones del siglo XVIII varía de texto en texto (*En Pau Gibert*, JG, 155; *En Pau Xemeneia*, JG 167; *L'hereu Querol*, ACC). A finales del siglo XVIII podemos observar que las canciones populares están cada vez más influidas por la estética de la literatura de cordel, lo que se refleja en la acentuación del valor funcional de transmisión de noticias, en su carácter descriptivo, en el interés por el detalle naturalista y en la disminución general del valor artístico de las composiciones. Este estilo prevalece por completo en las canciones sobre los bandidos del siglo XIX, de modo que las definimos como canciones de tipo moderno.

Aunque es verdaderamente difícil fijar una fecha más o menos exacta de creación de las canciones populares, por lo cual la datación puede ser sólo hipotética, en muchos de los casos nos sirven de orientación las apreciaciones que acerca de su antigüedad hizo Josep Gibert en los comentarios de los textos en su antología *Cançons de bandolers i lladres de camí ral* (1989).

Josep Gibert basa sus suposiciones sobre la edad de la canción en hechos comprobables, en concreto, si se refleja en su texto alguna realidad vinculada a algún momento histórico: por ejemplo, en la canción *El bandit de Barcelona* la mención de la función jurisdiccional del “veguer” y las referencias al modo de vestirse los hombres con capa y sombrero de ala ancha sugiere que dicha canción debería ser anterior al año 1714.

En la mayoría de los casos Josep Gibert basa sus suposiciones en los datos biográficos exactos de la vida del bandido. Es porque se supone que la mayoría de tales canciones se creó con ocasión del fin del bandido, las más de las veces en el patíbulo. Es el caso de todos los bandidos del siglo XIX, pero también sería el caso de Serrallonga o Toca-sons. Dado que Serrallonga fue ejecutado en el año 1634 y Toca-sons fue muerto en el año 1631, podemos suponer, que las canciones se compusieron en los años treinta del siglo XVII. La canción *Don Joan de Serrallonga* podrían incluso haber surgido todavía en vida del bandido, pues no hace referencia a su ejecución. Dicha canción la considera Josep Gibert sin ambages como la más antigua, escribiendo, que «*la primera (canción) conocida en relación con el bandolerismo es la que narra un episodio de la vida airada de Serrallonga*» («*la primera coneguda (cançó) que versa sobre banditisme, és la que explica un episodi de la vida airada d'en Serrallonga*», Gibert, 1989: 62).

En el *Cançoner* de Joan Amades encontramos la canción titulada *Nyerros i Cadells* (AC, 630) (Josep Gibert no la incluye en su antología), de la que también podemos suponer un origen antiguo, porque encontramos en ella reminiscencias de las luchas medievales entre los dos bandos enemigos de “nyerros” y “cadells”¹⁰¹. Estas dos composiciones son probablemente las más antiguas canciones catalanas de bandidos.

5.2.2. LA IMAGEN DEL BANDIDO EN LAS CANCIONES POPULARES

5.2.2.1. LAS CANCIONES DE BANDIDOS DE TIPO ANTIGUO

5.2.2.1.1. El carácter de las canciones de bandidos de tipo antiguo

Aunque el bandolerismo tiene en la literatura y el folclore catalán de los siglos XVI-XVII «*un reflejo muy pálido*»¹⁰², a las composiciones de esta época con tal temática hay que dedicar una atención especial, porque han sido fundamentales para crear el estilo de la canción popular de bandidos del siglo XVIII, llamado por los especialistas catalanes «*el siglo de oro de la literatura de bandidos*» (Antoni Comas; Josep Gibert). (En la cita está utilizada la expresión *literatura*, pero no alude únicamente a la literatura culta, sino también al folclore, en catalán “literatura popular”).

El bandido como protagonista apareció por vez primera vez en dos composiciones de Pere Giberga¹⁰³, conocidas como *Les Cobles*. Estas canciones, dirigidas al público popular, se difun-

¹⁰¹ El contenido de la canción consiste en la enumeración de las localidades que fueron dominadas y controladas por uno o el otro bando.

¹⁰² La cita literalmente reza: «*El bandolerisme té, a la literatura catalana del XVI i del XVII, un reflex molt pàl·lid. Una de les poques mostres genuïnes són els dos plecs de les cobles adreçats a Antoni Roca*», (Comas, 1985, V: 371).

¹⁰³ La autoría de Pere Giberga de la segunda de ellas está puesta en duda por algunos historiadores literarios.

dieron en forma de pliegos sueltos y es conocido su autor y el año de su creación (la primera de ellas fue impresa en el año 1544, la segunda dos años más tarde, en el año 1546), lo que significa que podemos considerarlas canciones semipopulares. Se trata de las más antiguas canciones catalanas cuyo tema principal es el bandolerismo, y al mismo tiempo son obras que influyeron de manera decisiva en las más tardías canciones catalanas de bandidos, populares en el sentido propio de la palabra, que surgirían a lo largo de los siglos XVII a XIX.

Les Cobles de Pere Giberga presentan similitudes con las canciones populares de bandidos en muchos aspectos: en primer lugar, el bandido se presenta en ellas como un rechazable criminal, no como un héroe que simbolizara el valor, la audacia o alguna otra calidad digna de admiración. No es un bandido que se tomó la justicia por su mano como el Antonio Roca de Lope de Vega¹⁰⁴, sino un malhechor que merece un castigo ejemplar, precisamente como el Antoni Roca de Pere Giberga¹⁰⁵. En el drama del gran autor del Barroco castellano Lope de Vega adornan al bandido muchas virtudes, en tanto que Pere Giberga lo presenta en sus *Cobles*, por el contrario, como un caso de aviso para todos los criminales. Advertimos que el drama de Lope de Vega tiene un lugar fundamental en la reflexión sobre los comienzos de la idealización del bandido como personaje literario.

Como acabamos de escribir más arriba, de igual manera como en *Les Cobles* de Pere Giberga, también en la producción popular se expresa la mayoría de las veces una postura negativa hacia los bandidos. Esto se transparenta en el hecho de que su castigo se percibe como merecido. Sólo en muy contadas ocasiones nos encontramos en las canciones populares catalanas con la imagen de un mozo injustamente perseguido y encarcelado. Una de tales excepciones es el bandolero Joan Roig quien declara de que no tiene por qué temer a la justicia, ya que le persiguen sólo porque dos traidores testificaron falsamente contra él:

- *Jo no temo la justícia,*
ni la justícia ve per a mi.
 (AC, 624) (Joan Roig, ACC)

El bandolerismo no es interpretado como una admirable demostración de la protesta del débil contra el poderoso y de la voluntad de vengar las injusticias, tal como fue más tarde canonizado por la tradición romántica europea, sino como el resultado de la liviandad y de las inclinaciones del hombre a la pereza y a la codicia. El oficio del bandido lo elige el joven o por ser vago, o por codiciar los bienes ajenos. En muchas canciones se sugiere (*Toca-sons*, *Cançó del lladre*), que fueron las pocas ganas de trabajar y la coquetería (al bandido le gusta vestir bien y presumir) fueron las que llevaron al protagonista a la “*mala vida*”, así como la afición de beber e de ir de fiesta en fiesta.

En las canciones populares catalanas se expresa muy esporádicamente una actitud positiva hacia el bandido, y en tales casos parece como si el intérprete popular “hiciera la vista gorda” y

¹⁰⁴ Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) escribió sobre Antonio Roca la obra dramática titulada *Antonio Roca o La muerte más venturosa*.

¹⁰⁵ Es cierto que la imagen que se crea alrededor de algún héroe literario o de folclore no tiene que tener mucho en común con su vida real. Un buen ejemplo es el caso de Antonio Roca. Sobre su vida se conocen muy pocos datos, en suma sólo el hecho de que fue capturado y ejecutado públicamente. Todo lo demás que se escribió respecto a su vida es fruto de fantasía.

valorara en él sólo cualidades como la audacia o la fuerza física. Por ejemplo, del bandido Pau Gibert, Joan Amades escribe que, aunque más que de un héroe se trataba de un simple ladrón, el pueblo lo admiraba por su valor («*fou objecte de l'admiració popular per la seva valentia*», Amades, 1982: 461).

Les Cobles de Pere Giberga, además de establecer el juicio moral sobre el bandido que prevalecería en las canciones populares, también fijaron la dirección en la que más tarde se orientaría el interés del intérprete y del creador de las canciones de bandoleros. De este modo, la atención en las canciones de tipo antiguo se centraba muy poco en los hechos del bandido, sino que enfocaba su interés hacia los momentos que el bandido vivía en la cárcel y en la horca. Algunos motivos parciales de las canciones populares de bandidos están probablemente también inspirados por *Les Cobles* de Pere Giberga, de lo que es un buen ejemplo el motivo del encuentro del bandido con su madre antes de subir a la horca. Este momento en algunas canciones forma el núcleo argumental de la composición (*La presó de Perpinyà*, ACC)¹⁰⁶, otras veces la canción se limita a aludir a la fuerte relación emocional entre al bandido y su madre (*L'hereu de la forca*, ACC). También bajo la horca el bandido se porta de manera parecida como el Antoni Roca de Pere Giberga: se arrepiente de sus hechos, admite el castigo con humildad y le inquieta la salvación de su alma.

Por otro lado, la canción popular no adoptó como suyo el más “propagandístico” de los elementos argumentales de las composiciones de Pere Giberga, que es la alabanza de los perseguidores de los bandidos. Todo lo contrario, en las canciones de tipo antiguo podemos notar que su autor, a pesar de todo, siente cierta pena hacia el bandido, cuya situación provoca en él una mezcla de sentimientos contradictorios: por un lado alegría y alivio al ver castigado al criminal, por otro también una sincera compasión. Las canciones de tipo antiguo no adoptaron de *Les Cobles* ni su fuerte acento moralista, ni estuvo en ellas patente la afición por las descripciones naturalistas de escenas de violencia, que son elementos que se harán más presentes en las canciones populares del siglo XIX (más informaciones sobre *Les Cobles* de Pere Giberga en § 5.2.3.).

5.2.2.1.2. La temática de las canciones de bandidos de tipo antiguo

Los textos de las canciones de bandidos de tipo antiguo se centran temáticamente en la última etapa vital del bandido, su protagonista es el bandido encarcelado, en espera de la horca. En las canciones de tipo antiguo, es decir, en las que probablemente surgieron en el siglo XVII y en gran parte del siglo XVIII, como son *En Joan Roig, El Bandoler*; *La presó de Perpinyà*; *En Galdiró*; *L'hereu de la forca*; *Cançó del lladre*; *En Pau Gibert*; *L'hereu Querol* (todas en ACC) nos encontramos con el bandido capturado, condenado y encarcelado. Las canciones tienen carácter reflexivo; en sus últimos momentos el bandido suele recapitular su vida con el pensamiento y expresa su angustia a la espera del fin, que siente cerca. A veces puede hacer algún comentario sobre las circunstancias que le condujeron a tan trágica situación. Los héroes de las canciones *En Joan Roig, El Bandoler* y *La presó de Perpinyà* describen con detalle todo el proceso de su captura, encarcelamiento y condena. En algunas de las variantes de la última de estas canciones (*La presó de Perpinyà*) el bandolero recuerda que a la horca le condujo el amor hacia una mujer, de modo que la canción ha sido clasificada por algunos folcloristas catalanes entre las de temática amorosa.

¹⁰⁶ La diferencia consiste en que mientras en *Les Cobles* la madre viene a visitar al bandido para darle una lección moral, en la canción *La presó de Perpinyà* viene para darle ánimos en ese difícil momento.

- Adéu, Pla de Barcelona,
que mai més jo no et veuré,
per l'amor d'una minyona
que a mi gran pena em dóna,
avui aquí moriré.
(AC, 666) (*La presó de Perpinyà*, ACC)

En la variante de la canción *En Joan Roig*, publicada por Joan Amades, el bandolero llegó a la horca “*per un fals testimoni*” (*por un falso testimonio*), del que culpa a sus amigos Josep y Pere:

- Abans de morir a la forca
tres paraules deixeu-me dir:
per a Josep i per en Pere
me maten, ai!, an a mi.
(AC, 624) (*En Joan Roig*, ACC)



Xilografía representando una ejecución en la horca

Al personaje central de la canción *El bandoler de Barcelona* (en la variante de Joan Amades conocida como *El bandoler*, AC, 656) lo denunció “*una espia mala*” cuando buscaba refugio en su casa de Barcelona y a otro bandido, *L'hereu Querol*, lo denunció “*un traïdor*”, cuando intentaba embarcarse rumbo a Italia para salvarse de sus perseguidores. *L'hereu Querol* tiene más suerte que otros bandidos: consigue escapar a su trágico destino, porque en el último momento lo liberan sus amigos los migueletes (AC, 656). El motivo del bandido al que los amigos lo liberan en el último momento o bien de la prisión o bien al pie de la horca puede añadirse libremente a otras diferentes canciones de bandoleros (por ejemplo, las variantes de Joan Amades de las canciones *Cançó del lladre*, AC, 631; *L'hereu de la forca*, AC, 654-655).

En las canciones de tipo antiguo llegamos a saber muy poco de la actividad del bandido, sobre sus hechos criminales, en realidad no sabemos casi nada sobre sus culpas. Los mozos condenados no dan la impresión de haber sido unos desalmados sanguinarios que se deleitaran en el crimen. Antes de subir a la horca, desean hablar. Sus palabras suelen ser muy emotivas, y más que de un asesino inmisericorde, son propias de un joven inmaduro que se arrepiente sinceramente de todas sus culpas. El bandido pide a los presentes perdón por sus hechos, que le pasen su rosario (*El bandit de Barcelona*, JG, 77), o que recen por su alma, como ocurre en la canción *La presó de Perpinyà*. Los bandidos catalanes se comportan generalmente como muy devotos:

- Bon botxí, deixeu-me dir,
deixeu-me dir dos paraules
a la gent que aquí ens escolta:
que em perdoneu tots a mi? –
Li respongueren tot d'una:
- Us perdonem de tot cor.
- Sent així, Déu vos ho pagui;

*reseu-me una avemaria,
després que ja seré mort.*
(AC, 666) (*La presó de Perpinyà*, ACC)

La *Cançó del lladre* se parece en su contenido a la composición anteriormente mencionada. El bandido narra en primera persona cómo lo traicionaron y cómo lo metieron en la cárcel. A diferencia de la mayoría de los protagonistas de las canciones más antiguas, comenta también algo sobre sus culpas, y a diferencia de los bandidos más tardíos (finales del siglo XVIII y siglo XIX), sus delitos no se cuentan entre los crímenes más graves. El bandido reconoce haber asaltado a un arriero. En algunas variantes de la canción se cuenta que le robó el dinero y la mercancía (*la mostra que duïa*), en otras variantes (JG, 103, en su antología incluye esta canción bajo el título *La mala vida*), que le quitó el dinero y sus tres mulas (*tres mules que tenia*):

*- Vaig robar un tragner
que en venia de la fira:
li prenguí tots els diners
i la mostra que duïa.*
(AC, 631) (*Cançó del lladre*, ACC)

De modo parecido a la canción *El pres de Perpinyà*, también la canción *La mala vida* contiene motivos propios de canciones con temática amorosa. El bandido reconoce que además de cometer otros robos, también “robó una moza”:

*- I encara endemés d'això
li n'he robat una nina
boniqueta com un sol,
com un sol al pic del dia.*
(JG, 103) (*La mala vida*)

Se sugiere que ella decidió huir con el bandido (o, en su caso, fue raptada), porque los padres de ella se opusieron a que se casaran. El conflicto entre los padres y una joven pareja, a menudo con consecuencias trágicas para los amantes, es muy frecuente en las canciones de amor catalanas. Este motivo se repite también en las canciones de bandoleros más tardías, si bien en una versión un poco diferente: por ejemplo, en la canción *El Marxant* sobre el bandido a quien traicionaron y capturaron con toda su cuadrilla en un hostel de la Plana de Vic, éste asegura que se hizo bandolero a causa de que le prohibieron casarse con su amada.

*- Ai, mares que teniu fills,
deixeu-los casar amb ganes,
si a mi m'ho haguessin permès
no hauria fet de lladre,
o em veuria amb lo que em veig,
de deshonrà el meu llinatge.*
(JG, 152) (*El Marxant*)

En la canción *El Galdiró* nos encontramos con la siguiente situación de partida: el bandido espera en la prisión a que se cumpla su condena, y reflexiona sobre su vida. De sus cargos reconoce

haber cometido robos, se arrepiente de ellos y expresa el anhelo de regenerarse y llevar una vida ordenada:

- *Treballar voldria jo
i esmenaria ma vida.*
(JG, 117) (*El Galdiró*, ACC)

Los remordimientos de conciencia de este bandolero fueron tan intensos, que decidió componer la canción en la que cantaría toda su confesión vital. Y tuvo suerte en esta crítica situación. Se dice que su canto conmovió tanto a los habitantes de la ciudad de Olot, que pidieron a los jueces que le perdonaran. Los jueces lo hicieron, con la condición de que el condenado mejorara su comportamiento y ciertamente Galdiró, después de ser liberado, vivió como uno más entre los honrados ciudadanos de Olot. En la canción *El Galdiró* nos encontramos con una imagen completamente positiva del bandido. El motivo del cántico que impresiona tanto a los oyentes, que liberan al prisionero, se halla también en otras áreas temáticas, por ejemplo, en la canción *El poder del canto* (MiF RC, 164), clasificada por Marià Milà i Fontanals entre “canciones romancescas”.

Otras dos de las canciones, cuyo protagonista es el bandido condenado a la horca, *L'hereu de la forca* y *En Pau Gibert*, son bastante detalladas en la descripción de los hechos que llevaron al joven a la horca. Por ejemplo, *l'hereu de la forca* fue condenado por cometer un asesinato. En la variante de la canción publicada por Joan Amades (AC, 654-655), el mozo mata a un arriero, en la variante de Josep Gibert (JG, 143) mata al cura en el momento de la consagración, porque le enfureció que le hubiera reprochado en la confesión su pecaminosa vida. El joven describe detalladamente el asesinato, y cómo huyó del lugar del crimen y se escondió en la casa de su madre. No se centra en la realización del asesinato, ni en los detalles naturalistas de las heridas causadas, elementos que serían típicos de las canciones del siglo XIX, sino que intenta explicar sus móviles, sus pensamientos y sentimientos que le llevaron a cometer el sacrilegio. Estos razonamientos, sin duda, no justifican moralmente en modo alguno su acción, pero dan testimonio sobre la personalidad impulsiva y carácter inmaduro del bandido. En la canción, por tanto, hay que apreciar un intento de introspección psicológica. Más que de un bandido sangriento y cruel, típico de las canciones de bandidos más modernas, se trata de un mozo emocionalmente lábil, que no fue capaz de darse cuenta a tiempo de las consecuencias de sus irracionales hechos y que finalmente se lamenta cuando recibe la carta con la orden de su detención.

La canción *En Pau Gibert* la dejamos para el final del recorrido por las canciones con el tema del “bandido a la espera de la horca”, porque su protagonista se parece en mayor medida al héroe de las canciones de tipo moderno, sobre todo por hacerse culpable de crímenes graves (asesinatos, violaciones), y tanto más porque estos hechos criminales no son esporádicos o cometidos sin intención, sino habituales y realizados a conciencia. El bandido reconoce su culpabilidad sin muestras de remordimientos, con la conciencia completamente tranquila:

- *N'he fetes vint-i-nou morts;
donzelles he desviades.*
(JG, 155) (*En Pau Gibert*)

En contraste con este terrible reconocimiento, el bandido se hace más sentimental cuando le viene a la mente el recuerdo de su madre y, por fin, su carácter se suaviza completamente cuando se halla bajo la horca. Sólo bajo la viga expresa arrepentimiento por sus malas acciones y pide a los reunidos el perdón y una plegaria por su alma:

- Jo demano perdó a Déu
i a la gent que he fet agravis,
i us demanà de favor
que me'n reseu una salve;
serà per a En Pau Gibert,
que al cel siga la seva ànima.
(JG, 155) (*En Pau Gibert*)

Los héroes de las canciones que hemos comentado hasta ahora eran bandidos que se arrepentían de sus hechos a pie de la horca. Es la situación más frecuente, aunque no la única, que encontramos reflejo en la canción catalana de bandidos popular de tipo antiguo.

Las primeras tres composiciones que hemos incluido en nuestra antología (ACC) (*Quatre bandolers*, *Don Joan Serrallonga*, *Toca-sons*) son excepcionales dentro del contexto de la canción de bandoleros catalana de tipo antiguo por tener una base temática propia, diferente de las canciones comentadas antes.

El tema de la canción sobre *Toca-sons* lo podríamos denominar “el mal fin del bandido”. *Toca-sons* intenta robar a un pastor su capa, pero su víctima se le resiste y en defensa propia le dispara en la frente cinco balas. En vez de las reflexiones vitales y desahogos emocionales en los últimos momentos de la vida del malhechor, nos encontramos con una detallada descripción del bandido en acción (el bandido intenta robar) y de las circunstancias de su fin (el bandido no toma en serio la advertencia del pastor). Llegamos a saber qué es lo que incitó al agresor a su reacción, cómo transcurrió el acontecimiento y lo que tuvo lugar después (el pastor anuncia lo que ocurrió al alcalde, y el alcalde le paga la recompensa que había prometido al que venciera al bandido). La muerte de *Toca-sons* es el tema no sólo de una canción popular, sino también de dos canciones semipopulares (vid. el comentario de la canción *Toca-sons* en ACC) y de una leyenda popular (vid. el comentario de la leyenda *Toca-sons* en ALC).

Como quedará claro más adelante, también los bandidos más tardíos tienen un fin parecido y las composiciones inspiradas en ellos presentan muchas similitudes con la canción sobre *Toca-sons*, de modo que a esta la podríamos considerar como un modelo para un cierto grupo de canciones de bandidos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX (*El bandit de Girona*, *Serraller*, *Pau Xemenia*).

También las dos canciones sobre *Serrallonga*, *Quatre bandolers* y *Don Joan Serrallonga*, son temáticamente excepcionales dentro del repertorio de la canción popular catalana de bandidos. Como más antigua se considera la primera de ellas, pero no en su totalidad, sino sólo su segunda estrofa, la que expresa la pena de las muchachas al conocer la noticia del encarcelamiento del bandido. Esta estrofa debió crearse alrededor del año 1634, porque Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara la incluyeron en el último acto de su drama *El catalán Serrallonga*, publicado, y llevado a escena poco tiempo después de la ejecución del bandido.

Cómo constata Martí de Riquer, sólo esta estrofa es de origen folclórico (1985: 377). Las demás están directamente inspiradas por el drama de los autores castellanos y resumen el hilo argumental de su obra.

La canción *Don Joan de Serrallonga* tampoco contiene ninguna de las situaciones más típicas de las canciones de bandidos hasta ahora comentadas. Su contenido consiste en una confesión de la vida del bandido, aunque no parezca realizada al pie de la horca: el bandolero recuerda su feliz vida familiar y aclara las razones que le impulsaron a huir al monte, cómo fueron sus comienzos de bandido, cómo fundó su propia cuadrilla y llegó a ser capitán. Serrallonga declara que antes vivía una vida ordenada, pero una mañana de lunes, durante una discusión mientras jugaba a la pelota, mató a “*un fadrí de la vila*”, tuvo que huir y esconderse de la justicia. Al bandolerismo le llevó un crimen, pero a diferencia de otros muchos bandidos, lo había cometido sin intención, en realidad se trataba de una infeliz casualidad. El héroe no demuestra en general ninguna inclinación hacia la violencia, y quizá se deba a esta circunstancia que se haya convertido en el bandido más idealizado del folclore catalán.

La segunda parte de la canción la constituye el episodio de la visita que hace un grupo de bandidos a una taberna valenciana. Serrallonga pregunta a la tabernera por sus experiencias con los bandidos. La tabernera, sin saber con quién está hablando, expresa una opinión negativa acerca de ellos, porque hace poco tiempo Serrallonga y su cuadrilla le robaron:

- *El traïdor d'En Serrallonga,*
llamp que li llevés la vida! –
 (AC, 654) (*Don Joan de Serrallonga*, ACC)

Serrallonga se enfurece por oír tal respuesta, amenaza a la tabernera y la castiga negándose a pagar la consumición. Este motivo podría estar lejanamente relacionado con el motivo del castigo de la mujer que desea mal al bandido de la tradición eslovaca de las leyendas populares.

La canción *L'hostal de la Peira* difiere de todas las canciones anteriores, porque su base temática no es el bandido bajo la horca, ni el mal fin del bandido, ni la recapitulación de la vida del bandido narrada por él mismo, sino una acción de bandidos: concretamente se trata de un intento de robar en un hostal. Los bandoleros no consiguen llevar a cabo su acción con éxito, gracias al valor de la sirvienta, la verdadera heroína de la canción.

Los bandidos, vestidos de mujeres, entran en el hostal, piden alojamiento para pasar la noche y suben precipitadamente a su habitación, lo que está descrito con un interés por el detalle parecido al de la descripción del intento, igualmente fracasado, de Toca-sons de robar la capa de pastor. Por la noche bajan de la habitación y buscan qué podrían robar. Iluminan la casa con una vela sujeta en la mano de un niño no nacido, y se aseguran de que la criada está dormida, vertiéndola tres gotas de cera en el pecho. Pero la criada está despierta y ocultamente les vigila. Cuando salen a aconsejarse fuera de la casa, les cierra la puerta y no ya les deja entrar. Le piden que por lo menos les devuelva la mano del niño no nacido, pero cuando el bandido intenta cogerla por un agujero en la puerta, la criada le corta la mano. Los bandidos amenazan a la moza con vengarse. Esta canción es interesante por el hecho de elaborar un tema internacional propio de los cuentos folclóricos, el tema sobre la mujer que vence ella sola a un grupo de bandidos, y en el folclore catalán es conocida también en forma de leyenda (AaTh 956B) (vid. comentario *L'hostal de la Peira*, ACC). Por otro lado, el motivo de la vela sujeta por la mano de un niño nonato

se hace eco de una antigua superstición, la cual aparece también en el folclore eslovaco, tanto en las leyendas (vid. *La mano de un niño no nacido*, ALE), como en las canciones (vid. *En el monte, en el valle*, ACE).

También entre las canciones más tardías encontramos composiciones que se centran en la descripción detallada de la acción criminal de los bandidos, aunque en otras ocasiones no tienen un final tan feliz. Tal es, por ejemplo, el caso de la canción sobre el asalto de una casa por doce bandidos *Els dotze lladres*.

Para completar el recorrido por las canciones catalanas de tipo antiguo, es decir por las canciones que se remontarían al siglo XVII y buena parte del siglo XVIII, hay que mencionar también algunas otras con temas completamente originales. Por ejemplo, la canción, incluida en la antología de las canciones de Josep Gibert, titulada *El sortós lladre* (JG, 115) es una variante en forma de canción del motivo típico de los cuentos populares, en el que un pobre mozo se casa con la hija del rey. Sin embargo, es sorprendente que el mozo no se gana su amor por sus buenos hechos y audacia, sino paradójicamente por sus malos hechos. Por el camino encuentra a una vieja, le tira piedras y le roba el dinero. Con ese dinero más tarde consigue conquistar el corazón de la princesa. De la canción se saca una moraleja completamente absurda.

En la canción *L'altra de En Pau Gibert* (AC, 461) se canta sobre el rapto de una joven por el bandido Pau Gibert (aunque también cabe la posibilidad de que la moza huyera con él voluntariamente). Ella luego se viste de hombre y se prepara con toda la cuadrilla para asaltar su casa paterna. En la variante de la canción publicada por Josep Gibert (JG, 161) y por Marià Milà i Fontanals (MiF RC, 118), el padre la reconoce y la perdona; en la variante publicada por Joan Amades (AC, 461) no se produce tal encuentro y reconocimiento, sino que los bandidos simplemente abandonan la casa “*carregats d'or i de plata*” (*cargados de oro y plata*).

La canción *Els Parrots* (JG, 97) tiene un tono encomiástico. Se narra en ella cómo una cuadrilla de bandidos llegó a convertirse en una unidad militar al servicio del rey, encargada de proteger el orden público y de perseguir a sus antiguos compañeros de oficio. La canción está basada en hechos reales y la unidad armada de *els parrots* la consideró su himno.

En la canción *El Regiment de Collbató* (JG, 169) encontramos una versión humorística de la temática de bandidos. La canción es una parodia de la escena de la fundación de la cuadrilla y de los preparativos de los bandidos para un asalto (los bandidos en realidad se preparan para asaltar un gallinero).

5.2.2.1.3. Los personajes de las canciones de tipo antiguo

En las canciones populares de bandidos del siglo XVII encontramos sólo dos nombres de bandidos conocidos e históricamente documentados: Serrallonga y Toca-sons. Los protagonistas de otras canciones de tipo antiguo son bandidos anónimos, o, aunque tengan nombre, son completamente desconocidos como personajes históricos, lo que es, por ejemplo, el caso del bandido Joan Roig. Otro nombre concreto se encuentra en la variante publicada por Josep Gibert de la canción *El pres d'Hostalrich* (JG, 108); se llama Francisco, pero se trata igualmente de un bandido completamente desconocido, del que no tenemos ninguna noticia histórica. El nombre del bandido Galdiró (probablemente es un apodo, no el nombre propio) cambia en otras variantes en Santiró, Cantiró, Pocalló, o incluso se le llama más generalmente *fill de Montagut*. En las canciones *El Bandoler*, *La presó de Perpinyà*, *L'hereu de la forca* o *Cançó del lladre* la narración en primera persona asegura el completo anonimato del héroe.

Otro nombre concreto en las canciones con el tema del bandido en la horca es *En Pau Gibert*. Como ya hemos advertido, es interesante que con la introducción del nombre concreto está unida con la aparición de los elementos característicos de las canciones de bandidos de tipo moderno, es decir, que el mozo no sólo narra las peripecias de su captura y expresa su pena, sino que también hace referencia, aunque sea sólo de pasada, a sus hechos criminales.

Según el modo en que se dirige el autor popular al bandido, podemos suponer la postura que adopta hacia él, es decir, si prevalece una percepción positiva o negativa. El bandido es nombrado en la mayoría de los textos con la expresión despectiva “lladre”, lo que en estos contextos no significa literalmente “ladrón”, es decir, alguien que comete sólo los robos, sino que puede significar también “bandido”, es decir, alguien que asalta, roba a mano armada, y puede también llegar a matar. El vocablo “lladre” no tiene en la lengua catalana ninguna connotación positiva, como puede ocurrir en algunos contextos con las palabras eslovacas “zbojník” o “zbojníček”. Con esta palabra no se designa al mozo que huyó a las montañas por algunos motivos nobles, sino se refiere al mozo que se había pervertido en un criminal y que emprendió “*la mala vida*”. Un bandolero arrepentido, como Galdiró, en su arrepentimiento, se refiere a sí mismo como a “lladre” y lamenta su pasado de bandido:

- *Lladre jo vaig voler ser
donat a la vida mala.
(AC, 657) (El Galdiró)*

En la canción *Cançó del lladre* sobre el joven que robó a un arriero y engañó a una muchacha, también el bandido recibe esta denominación, al igual que en la canción *El sortós lladre* sobre el bandido que tira piedras a una vieja.

Por el contrario, en las canciones sobre el bandido penitente, que se arrepiente en la horca de sus hechos, el protagonista es llamado “*bandoler*”, es decir “bandolero”-“zbojník” en el sentido propio de la palabra. La palabra “bandoler” puede tener en la lengua catalana connotaciones positivas, se relaciona con la imagen del bandido generoso hacia los pobres o, por lo menos, no excesivamente violento, como si estuviera contrapuesta a las palabras “lladre” y “bandit”, que se relacionan con la imagen del bandido criminal. Por ejemplo, Josep Gibert distinguió en su antología las dos canciones populares sobre Serrallonga por medio de estas expresiones: la canción que idealiza a Serrallonga (empieza con las palabras *Quatre bandolers*) la tituló *Don Joan Serrallonga-bandoler* y la canción en la que se hacen evidentes también sus cualidades negativas (empieza con las palabras *Don Joan Serrallonga*) la tituló *Don Joan Serrallonga-bandit*.

5.2.2.1.4. El estilo de las canciones de tipo antiguo

Las canciones de bandidos contienen una serie de elementos que se encuentran de una manera más o menos estereotipada en diferentes textos y se combinan de un modo bastante libre. Uno de los elementos más típicos es el recuerdo de la infancia y la escena del encuentro del bandido con la madre bajo la horca o en la prisión. La expresión del sentimiento de amor y aprecio entre el hijo y la madre es otro rasgo típico de las canciones catalanas de bandidos. El comportamiento del bandido en la horca en las canciones de tipo antiguo suele ser parecido: los bandidos se arrepienten de sus hechos y piden a los presentes que recen por su alma pecadora. Se portan como unos buenos creyentes y penitentes.

En las canciones presentadas en primera persona de singular es típico el inicio en el que el bandido comparte sus recuerdos de infancia, como ocurre, por ejemplo, en la canción sobre *Toca-sons*. El bandido recuerda el amor de su madre y a menudo reconoce que fue malcriado por ella. Algunas veces hace saber que la educación blanda fue la causa de que más tarde se convirtiera en un vago, lo que le condujo al bandolerismo:

- *Quan jo n'era petitet*
la mare prou m'estimava,
me'n donava algun ouet
i alguna nou mastegada. -
 (AC, 662) (*Toca-sons*, ACC)

En la canción *El bandit de Barcelona* encontramos otra variación del mismo motivo. La madre del bandido también en este caso se muestra muy preocupada y cuidadosa, porque advierte a su hijo del peligro de los malos caminos. Parece, sin embargo, que el joven no presta mucha atención a sus consejos y luego, cuando ya es demasiado tarde, tiene que lamentar su atolondramiento:

- *Ai!, quan n'era petitet*
la mare prou m'avisava:
 - *Noi, no vagis pas de nits,*
que les coses van de males.
 (JG, 77) (*El bandit de Barcelona*, ACC)

El motivo de los recuerdos de la infancia en versiones diferentes se repite también en otras canciones de tipo antiguo: *L'hereu de la forca*, *En Galdiró*, *Cançó del lladre*. Este modo de introducción no es típico sólo y exclusivamente de las canciones de bandidos, sino que se encuentra también en composiciones de otras áreas temáticas, como, por ejemplo, en la canción de amor *Quan jo n'era petitet* (AC, 568). Es interesante que esta canción refleja la relación sentimental con matices violentos (el mozo ataca a la amada y el ataque de furia y celos le causa heridas).

La estrecha relación entre el bandido y su madre no se revela sólo a través de los recuerdos de infancia, sino que se hace sentir también en el tiempo presente. En los momentos críticos, el bandido se acuerda en primer lugar de ella y se preocupa de cómo va a recibir la noticia de su captura:

- *Qui portarà la nova,*
a la trista de ma mare?
No tenia sinó un fill,
un fill que tant l'estimava!
 (JG, 77) (*El bandit de Barcelona*, ACC)

Cuando intentan quitar el escapulario al protagonista de la canción *El bandit de Barcelona*, éste declara que ha sido precisamente eso lo que más ha sentido (*la prenda que m'ha dolgut*), porque se lo había dado su madre.

El bandido, por su parte, suele ser correspondido por su madre en medida igual: por ejemplo, en la canción *La presó de Perpinyà* ella le viene a visitar a la prisión. Lo hace no sólo para

recordarle de que se tendría que arrepentir de sus hechos, como ocurre en el caso de la madre de Antonio Roca en *Les Cobles* de Pere Giberga, sino también para dar ánimo a su pobre hijo en su desdicha y para despedirse de él. La imagen de este encuentro siempre es muy emocionante.

En la canción *L'hereu de la forca* también está reflejada la cercana relación entre el hijo y su madre. El bandido, culpado de un crimen, intenta calmar a su preocupada madre, aunque utilice para ello la mentira. Intenta convencerla falsamente de que la inculpación del asesinato del arriero o, en su caso, del cura no es cierta y, por tanto, no tiene por qué avergonzarse de él.

El protagonista de la canción *L'hereu Querol* se siente conmovido cuando, caminando hacia la horca, ve a su madre. Su emoción expresa con estas palabras:

- *Quan en só un poc més enllà
encontrí la trista mare.
Jo no li poguí dir res,
que el meu cor se desmaiava.*
(AC, 656) (*L'hereu Querol*, ACC)

En las canciones catalanas de bandidos prevalece generalmente el elemento épico, sin embargo en las canciones de tipo antiguo la base narrativa de la canción está adornada por pasajes líricos. El elemento lírico más típico de las canciones populares catalanas es una corta incursión, generalmente de dos versos, a la que los teóricos literarios catalanes (Comas, V, 1985: 384) denominaron “comiat enyoradís”, lo que significa literalmente “despedida nostálgica”. Puede estar colocada libremente al comienzo, en el medio o al final de la canción. Se trata de un saludo de despedida que dirige el sujeto lírico a las personas o lugares queridos:

- *Ai, adéu, vila d'Olot!
Ara n'estaràs contenta,
que t'han mort en Galdiró.*
(JG, 117) (*En Galdiró*, ACC)

En otros casos el saludo de despedida no está dirigido a nadie en concreto, sino que se trata de un simple elemento ornamental:

- *Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!*
(AC, 631) (*Cançó del lladre*, ACC)

La “despedida nostálgica” no aparece exclusivamente en las canciones de bandidos, sino también en las canciones de otras áreas temáticas, como, por ejemplo, en las canciones sobre migueletes.

Las canciones de bandidos antiguas suelen expresar por medio de imágenes poéticas incluso hechos o circunstancias que suscitan espanto. Es típica la descripción de la horca por medio de la imagen metafórica de una casa sin muros ni techo, que espera a un nuevo habitante, el ahorcado (por ejemplo, en las canciones *L'hereu de la forca*, *L'hereu Querol*):



Xilografía representando una ejecución en la horca

- ...*m'en caven de fer hereu*
d'una casa als quatre vents,
sense sostre ni teulada;
de dies hi toca el sol
de nits hi cau rosada,
vingui d'allí on vingui el vent
sempre em tocarà la cara.
 (JG, 143) (*L'hereu de la forca*)

En las canciones de bandidos de tipo antiguo no hay rastro de las descripciones naturalistas de heridas o torturas, típicas de las composiciones del siglo XIX. También en el caso de que la canción describa escenas de violencia, éstas se expresan con estilo reservado y sobrio. El bandido muchas veces sólo anuncia que ha asesinado a alguien, no se detiene en aclarar las circunstancias más pormenorizadas de su crimen. En vez de los detalles morbosos del asesinato, nos encontramos con una mera alusión a la sangre vertida (de modo parecido como en las canciones eslovacas):

- *Al punt de consagrar l'hòstia*
ja li vento escopetada,
la mesa del sant altar
tota ella de sang vessava.
 (JG, 143) (*L'hereu de la forca*)

Las canciones de bandidos antiguas no suelen tener tono abiertamente moralizador, de modo que es muy poco frecuente que expresen directamente una moraleja. La canción ofrece la lección moral de modo indirecto, por medio del ejemplo de que los malos hechos acarrearán malas consecuencias y los delitos del bandido están castigados por un mal destino. Cada culpa es seguida por el castigo, que el bandido tiene merecido.

5.2.2.2. LAS CANCIONES DE BANDIDOS DE TIPO MODERNO

5.2.2.2.1. El carácter de las canciones de tipo moderno

En la mayoría de las canciones de bandidos de tipo moderno, el bandido está reflejado en los últimos momentos de su vida, en la cárcel y bajo la horca. Esto significa que la situación básica sigue siendo en los textos más modernos la misma que en las canciones de tipo antiguo: el centro del interés lo acaparan las circunstancias trágicas del fin del bandido. Sin embargo, a pesar de que estas canciones de bandidos continúan en su línea básica en la tradición trazada por las composiciones más antiguas, podemos observar ciertas diferencias entre unas y otras, tanto en su expresión como en su estilo.

En las canciones de tipo moderno se hace cada vez más evidente la influencia de la producción semipopular de cordel, que tienen en la cultura catalana una muy viva tradición ya a partir del siglo XVII. El gusto estético tiende hacia el tremendismo (el interés por el detalle naturalista), se fortalece el tono religioso, moralizador y didáctico (las exhortaciones dirigidas a los bandidos criminales y las advertencias dirigidas a la juventud), y se acentúa la función noticiara de las canciones, con lo que está unida la aportación de datos concretos acerca de las situaciones reflejadas.

El estilo de las canciones populares parece estar cada vez más cercano al modelo primario de las canciones semipopulares de bandidos, es decir a *Les Cobles* de Pere Giberga (1544, 1546). Por ejemplo, mientras que en las canciones de tipo antiguo nos encontramos sólo excepcionalmente con la recreación de escenas de violencia cometidas por los bandidos, en las canciones de tipo moderno tales escenas se colocan muchas veces en primer plano. Si, por un lado, *Les Cobles* de Pere Giberga describían las crueles torturas sufridas por el bandido capturado antes de ser ejecutado, las canciones de tipo moderno reflejan las violencias que lleva a cabo el bandido contra sus víctimas. Tales truculencias venían a satisfacer la necesidad de impresiones fuertes de los consumidores de este tipo de producciones y complacer sus bajos gustos. Por ejemplo, en *Les Cobles* encontramos la escena de desorejamiento (“*el desorellament*”), que era el castigo al que era sometido el bandido antes de la ejecución:

- ... *empero com a lladró*
les orelles li llevaren
digam tots déu los perdó
pus en fi los quarteraren.
 (JG, 32) (*Les Cobles*)

y en la canción sobre trabucaires, bandidos del siglo XIX, encontramos una escena de cortar las orejas también, aunque en este caso las víctimas no son los bandidos, sino los rehenes de ellos:

- *Les orelles li tallaren*
aquells inhumans traïdors,
i amb insofribles dolors
els ulls també li arrancaren.
 (AC, 658) (*Els trabucaires*, ACC)

Las canciones de bandidos del siglo XIX responden en general a la estética popularmente denominada “de sang i fetge”.

Otra característica común tanto a la producción semipopular como a las canciones de bandidos más tardías es, como ya hemos aludido más arriba, el fuerte tono moralizador y el enfoque didáctico de la historia narrada. La lección moralista está expresada no sólo indirectamente, por medio de hacer ver el castigo del bandido (quien mal anda, mal acaba), sino que se formula también de modo directo. En tanto que en *Les Cobles* de Pere Giberga encontramos la lección moral formulada en un pasaje bastante largo:

- *Teniu, mals, teniu empaig*
no prengau aquest camí
ans vinga del cel un raig
queus traga molt prest dací
que veureus justiciats
amb turments y desonor...
 (JG, 33) (*Les Cobles*)

en las canciones populares del siglo XIX la moraleja se expresa generalmente en forma de dos versos estereotipados, intercalados libremente al principio, en medio, o al final de las canciones:

- *Mal usar no pot durar*
que sempre vénen desgràcies.
 (JG, 155) (*En Pau Gibert*)

5.2.2.2.2. La temática de las canciones de tipo moderno

La orientación temática de las canciones modernas, en rasgos generales, no difiere de la ya trazada por las canciones antiguas. El protagonista de las canciones —el bandido—, está reflejado en la mayoría de los casos en la situación en la que termina su vida. Esto ocurre generalmente en dos ocasiones: o se ejecuta en él la pena de muerte, dictada por la justicia, o perece alcanzado por un disparo fortuito. A pesar de que en las canciones siguen dominando la temática sobre el fin del bandido, cambia la óptica del autor popular: no se centra la mayor atención en el propio final del bandido, sino en la recapitulación de su vida criminal.

La causa más común de la caída del bandido es la traición. El bandido perece directamente a manos del traidor, o bien éste ayuda a capturarlo y llevarlo a la horca. Por ejemplo, a Pau Xeme-neia o al bandido de Girona (*el lladre de Girona*) les traicionan las mujeres; a Serraller le traiciona el hostelero de Bolló; a Becaina le traicionan por dinero sus antiguos amigos los carboneros, y al Cabrer lo captura a traición un contrabandista de Maçaners apodado Orella y lo entrega a los mozos de escuadra.

En las canciones de tipo antiguo, por ejemplo *El bandit de Barcelona* o *La presó de Perpinyà*, los bandidos también llegan a la horca por culpa de los traidores, pero las canciones no aportan detalles sobre la captura. El bandido dedica sólo pocas palabras a las circunstancias de su caída.

- *No va faltar qui em veié,*
i va ser una espia mala.
Van anar a avisar el veguer
que jo era dintre una entrada.
 (JG, 77) (*El Bandoler*, ACC)

En las canciones datadas hipotéticamente en época más tardía (segunda mitad del siglo XVIII), la traición se convierte en el tema principal. Se describe en ellas paso a paso la preparación de la traición, algunas veces se explica también su motivación: por ejemplo, en la canción *El lladre de Girona*, una mujer se ve forzada a vivir con el bandido contra su voluntad y desea volver a su casa. Simula tener hambre y con la excusa de que va al mercado a comprar algo de comer, baja a la ciudad. Denuncia al bandido al alcalde y conduce a los hombres del pueblo hasta la cueva donde se esconde. Cuando los hombres no se muestran dispuestos a actuar, ella misma dispara al bandido. La canción sobre el bandido de Girona está, por otro lado, temáticamente próxima a las canciones sobre la moza raptada, en la cuales la protagonista sale de la casa paterna y empieza a vivir con el bandido o bien porque no le permiten casarse con él, o bien porque el bandido la engaña con la promesa de casarse con ella (*Cançó del lladre*), o bien porque se la lleva por fuerza (*L'altra de Pau Gibert*).

También en la canción *En Pau Xeme-neia* la mujer traiciona al bandido. Esta canción es de todas, en las que aparece el personaje de la muchacha traidora (*La presó de Perpinyà*; *Lladre de Girona*; *L'hereu Perrelló*, AC, 619), la más próxima al tipo de la canción de amor. Al bandole-

ro lo capturan cuando viene a visitar a su amada, y le condenan a las galeras. La composición termina con los versos que expresan el desengaño amoroso del bandolero:

- *A la ciutat de València,
no hi aneu pas,
que les nines són falses,
sense pietat.*
(JG, 167) (*En Pau Xemeneia*)

El tema del bandido capturado también lo encontramos en una particular versión en la canción sobre Serraller (siglo XVIII) (*Serraller*, AC, 663). La cuadrilla de Serraller juega cartas en el hostal y el hostelero se da cuenta de que sus huéspedes son bandidos. Manda a un criado a llamar a los soldados de la ciudad de Vic, y ellos cercan el hostal. En su intento de engañar a los soldados, Serraller resulta gravemente herido por el teniente de los granaderos, y los demás bandidos son capturados fácilmente. Es interesante que la canción exprese una valoración positiva del capitán de bandidos, pintándolo de audaz, ingenioso, fiel a su palabra, entregado a sus compañeros, decidido en sus actos. La valoración positiva está directamente expresada en el verso, en que se asegura que Serraller “no hacía mal a nadie” (*no feia mal a ningú*). Supuestamente no mató a nadie, sólo quería vivir sin pasar miseria:

- *Companys, si voleu venir,
farem vida regalada;
no matarem a ningú
només buidarem butxaques.*
(AC, 663) (*El Serraller*, ACC)

Tal retrato de Serraller está, por cierto, bastante alejado de la realidad histórica. Serraller era un bandido excepcionalmente cruel, robaba, asaltaba masías, mataba. Las leyendas populares ofrecen una imagen más auténtica de él, porque reflejan también el lado criminal de su personalidad. En las leyendas se conservó no sólo el recuerdo de su captura, sino también el recuerdo de la masacre de la familia de los Gravat (vid. *La matança de cal Gravat de Folgueroles*, ALC).

Otro bandido capturado gracias a la traición es El Cabrer (siglo XIX), quien goza de muy buen concepto en las canciones populares, en la que se afirma que su actividad estaba motivada por la intención de contribuir a la igualdad social y se regía según el lema de quitar a los ricos y dar a los pobres. Éstos siempre se ponían de su lado, de modo que si llegaban a saber dónde se encontraba el bandido, no lo denunciaban:

- *An els pobres, no els fa re.
Qui el veia, tothom callava.*
(AC, 664) (*El Cabrer*, ACC)

La canción sobre Cabrer empieza por una descripción de la vida del héroe antes de hacerse bandido, de modo parecido como pasa en la canción sobre Serallonga (siglo XVII). Al igual que en el caso de Serallonga, no se trata de un joven al le habrían predestinado para el oficio de bandido sus malas cualidades humanas, sino que llegó a hacerse bandido por casualidad. A la edad de

doce años se metió a pastor de cabras, de allí obtuvo su apodo (“Cabrer” significa pastor de cabras, “Cabrero”), luego se unió al ejército carlista –como soldado destacaba por buena puntería– incluso “tenía una buena vida” (*tenia molt bona vida*). Al bandolerismo le condujeron sus malos amigos. Como El Cabrer es un héroe percibido positivamente, su historia vital suscita conmoción. Los versos que expresan la pena sentida por el bandido como si estuvieran inspirados directamente por la canción sobre el bandido perdonado Galdiró:

- *Ai, adéu, vila d'Olot!*
Ara n'estaràs contenta,
que t'has mort en Galdiró...
 (JG, 117) (*En Galdiró*, ACC)

- *Ara bé estareu contents,*
pagesos rics de muntanya:
han agafat el Cabrer;
mai més us farà dar re:
de morir té la sumària.
 (AC, 664) (*El Cabrer*, ACC)

La canción sobre El Cabrer concluye con la moraleja para los jóvenes, a los que se advierte que no se dejaran seducir por el oficio de bandido. La lección moral didácticamente enfocada es un añadido típico para las canciones de bandidos del siglo XIX:

- *Joves que veniu al món:*
de lladres, no vulgueu ser-ne,
que, quan Déu n'està cansat,
amb molta facilitat
ells cauen que no s'ho pensen.
 (AC, 664) (*El Cabrer*, ACC)

Las canciones sobre el “mal fin” de los bandidos de finales del siglo XVIII y el siglo XIX (*Pau Xemeneia*, *El lladre de Girona*, *L'hereu Perelló*, *Serraller*, *El Cabrer*) continúan desarrollando la temática planteada ya en las canciones de bandidos más antiguas. Como modelo les pudo servir la canción *Toca-sons* (siglo XVII), quien fue muerto en el intento de robar la capa a un pastor (aunque en este caso no pueda hablarse de alevosía, ya que el pastor lo mató cara a cara), o la canción *El bandit de Barcelona* (probablemente el siglo XVII), cuyo protagonista fue capturado a traición (esta canción, en cambio, se diferencia de las canciones datadas al siglo XVIII por el hecho de no se aportar demasiados detalles sobre el asunto).

Otra situación reflejada con frecuencia en las canciones del siglo XIX es la ejecución del bandido, cuyas circunstancias variaron radicalmente durante el primer tercio de dicho siglo, ya que en el año 1828 el rey Fernando VII abolió la horca con todas sus accesorias, imponiendo el garrote para la ejecución de la pena de muerte. A finales de los años ochenta del siglo XIX se dejaron completamente de celebrar las ejecuciones públicas. Pero mientras se realizaba este espectáculo espeluznante, su morbosidad no dejaba de atraer el interés del público, y su recuerdo se conservaba en la memoria de las masas populares en forma de las canciones, que se componían con tal

ocasión. En la antología de las canciones de bandidos catalanes ACC hemos incluido las composiciones *En Boquica*, *Els dotze lladres*, *En Becaina*, *Els trabucaires*, que transmiten la noticia de las ejecuciones de bandidos y probablemente estaban directamente inspiradas por este “acontecimiento social”. En la antología de Josep Gibert encontramos también el romance *Joan Serra*, *La Pera* (JG, 187) sobre el bandido Joan Serra, ejecutado en Valls en el año 1815 y la canción *El Marxant* (JG, 152) sobre el bandido Marxant, ejecutado en Barcelona a finales del siglo XIX (una variante diferente está incluida en el cancionero de Joan Amades).

A diferencia de las canciones más antiguas sobre los bandoleros llevados a la horca, las canciones del siglo XIX no centran su interés en transmitir la ansiedad del bandido en vísperas de su ejecución, sino que recapitulan su biografía criminal. En las canciones del siglo XIX son menos frecuentes los pasajes que hacen ver el estado psíquico en el momento más trágico de la vida del bandido, así como sus declaraciones de arrepentimiento. El héroe de tipo moderno de las canciones no se muestra especialmente devoto, ni expresa preocupación por el destino de su alma en la proximidad del fin de su camino vital. Lo que de verdad atrae a los autores de las canciones son, sin duda, los hechos del bandido. En la mayoría de los casos se trata de crímenes graves y reiterados, descritos con minuciosidad y con una exactitud casi documental. El bandido lleva a cabo impensables bestialidades a sangre fría, como, por ejemplo, *Boquica* (siglo XIX), uno de los más crueles bandidos catalanes. La enumeración de sus delitos en la canción sobre él es inacabable:

- *Moltes cases n'ha cremat,
molta gent n'ha degollada,
donzelles que n'han enconrat
a totes les ha deshonrades.*
(JG, 183) (*Boquica*, ACC)

No sólo en esta canción, sino también en otras están enumeradas y descritas todas las posibles formas de violencia cometida contra la población indefensa: los bandidos no dudan en apuñalar a sus víctimas hasta desangrarlas, cortarles el cuello, quemar sus casas, violarlas, etc. El interés que el autor popular y los destinatarios de este tipo de producción muestran por los detalles espeluznantes de los crímenes parece patológico. En rasgos generales, los protagonistas de las canciones del siglo XIX parecen ser más rudos de carácter que los bandidos de épocas anteriores. Ni siquiera de camino a la cárcel expresan arrepentimiento por sus hechos y en el patíbulo no piden perdón ni plegarias por su alma. El sentimiento de contrición y penitencia, típico de los bandidos más antiguos, se ve reemplazado por el sentimiento de vergüenza:

- *La gent li anava cridant:
“goiteu-se-lo el gran lladre!”
i ell anava amb el cap baix
de vergonya que se'n dava.*
(JG, 183) (*Boquica*, ACC)

Otra de las composiciones datada al siglo XIX sobre bandidos condenados a la pena capital, es la canción *Els dotze lladres*. La captura y el ahorcamiento del grupo de bandidos están relatados de modo resumido. El texto de la canción aporta tan sólo la información de que de los doce bandidos, once fueron capturados en el pueblo y los once fueron ahorcados:

- *La justícia d'aquel poble
al moment ne va sê allà,
de dotze que n'hi havia
onze varen agafar,
i d'onze que n'agafaren,
onze ne varen penjar.*
(JG, 229) (*Els dotze lladres*, ACC)

Sin embargo, esta circunstancia queda en segundo plano en comparación con el relato de sus crímenes. La atención está puesta en la descripción detallada del asalto “de la primera casa que encontraron” (*primera casa que troben*). Las escenas de violencia son excepcionalmente crueles:

- *Ells amb una clau falsa
molt bé varen entrar,
troben l'amo a ne la sala
que es 'fanyava a tremolar.
Ja li en venten punyalada
i a terra el varen tirar.
Ja n'hi en ventaren un altra
que el acabaren de matar.
En demanen la mestressa
pre poder-la degollar,
i a una de les seves filles
la sang li en han fet rajar,
agafaren la criada
i la varen violar,
i al nin més petit que hi havia
al foc el varen tirar.*
(JG, 229) (*Els dotze lladres*, ACC)

Igualmente que en las composiciones anteriores, también en la canción *Els saltejadors de camins* (JG, 203) el autor se recrea en los hechos de los bandidos, en este caso los asaltos en el camino real. Con detalle está descrita cada fase del asalto de “dos coches llenos de caballeros y damas” (*dos cotxes plens de cavallers i dames*): los asaltantes primero sacan las damas de las diligencias y bailan con ellas, sólo después roban a los pasajeros.

Otro bandido del siglo XIX, Becaina, también acabó en manos de justicia. Fue ejecutado en Gerona en el año 1829. En el último momento pide perdón y él mismo perdona a los que llevaron a la perdición, pero no quiere revelar sus nombres, diciendo que “*todos saben, quiénes son*” (*jo no els anomeno, ll tots els sabeu*). El bandido confiesa que le da pena morir, y al igual que los bandidos del siglo XVII, entrega su alma a Dios. Aunque la escena de la ejecución de Becaina es en algunos aspectos parecida a las escenas de las ejecuciones de las canciones de tipo antiguo, no forma, a diferencia de aquellas, el núcleo argumental de la composición, sino que es sólo un epílogo, resumido en los últimos versos. La composición no se centra en la enumeración de los crímenes del bandido, sino que describe detalladamente las circunstancias de su captura. Llegamos a saber muchos detalles sobre la infructuosa persecución de los mozos de escua-

dra, como si estuviera rodada a cámara lenta. Por fin, el bandido es capturado por unos carboneros, sus antiguos aliados, quienes se vieron tentados por la recompensa ofrecida por su cabeza. En una de las variantes publicadas por Josep Gibert (JG, 217) (la forma del nombre aparece con la grafía arcaica *Bacayna*) se describe minuciosamente la táctica de los carboneros en su captura: primero, para evitarse sorpresas, mataron a puñaladas a su compañero y luego desarmaron a Bacaina y lo ataron.

La captura de los bandidos conocidos como trabucaires está, en cambio, descrita sólo en resumen al final de una larga canción (*Els Trabucaires*, ACC). Los bandidos son detenidos por las autoridades francesas, encerrados en la cárcel, llevados ante el juicio y condenados a la guillotina. El núcleo de la canción consiste en la descripción de una de sus acciones, el asalto a una diligencia. Los trabucaires primero quitaron a toda la gente el dinero, objetos de valor y documentos personales, luego escogieron unos rehenes para poder exigir un rescate a sus parientes. Paso a paso están descritas todas las torturas a los que los prisioneros, Bellver, Roger y Massot, fueron sometidos. Ni uno de ellos logró salir con vida. La canción fue publicada en su origen en pliegos sueltos, de modo que la podríamos considerar como una canción semipopular.

Un área temática particular de las canciones del siglo XIX son aquellas que describen los crímenes cometidos contra curas o monjes: *La mort del Pare Jordi* (G, 193; AC, 622) o *L'assassinat del Rector de Sant Pere de Bianya* (G, 227). La primera de estas canciones está basada en un hecho históricamente cierto. El asesinato en 1822 del mosén Jordi, cuyos culpables, por cierto, nunca fueron descubiertos, suscitó una ola de conmoción en todos los alrededores de Montserrat (el centro de la espiritualidad catalana) y fue el motivo principal para la decisión de cerrar definitivamente todas las ermitas, que habían sido reabiertas en el año 1814, tras el fin de la Guerra de la Independencia.

5.2.2.2.3. Los personajes de las canciones de tipo moderno

A los protagonistas de las canciones de tipo moderno los conocemos por su nombre, además de tener noticias históricas concretas sobre ellos. Josep Gibert basa en el hecho de que si el bandido es anónimo o no, uno de los criterios fundamentales para distinguir las canciones antiguas de las modernas, que él identifica con las canciones de finales de siglo XIX:

- «*Es interesante comprobar de que la mayor parte de las canciones dieciochescas de bandidos conocidas se refieren a protagonistas anónimos o casi anónimos, de cuya vida delictiva documentalmente no se sabe nada, lo que hace prácticamente imposible la tarea de identificarlos*».

- «*Al llegar el último cuarto del siglo diecinueve se empiezan a encontrar las canciones de facinerosos de los que ya se sabe algún dato histórico*».

(«*Curiós és comprovar que la major part de les conegudes cançons set-centistes de lladres es refereixen a protagonistes anònims o quasi anònims, de la vida delictiva dels quals documentalment no se'n sap res, i això fa gairebé impossible de poder identificar-los.*») (Gibert, 1989: 139).

(«*En arribar al darrer quart del segle divuitè és quan es comencen a trobar cançons de facinerosos, dels quals ja se sap alguna històrica dada.*») (Gibert, 1989: 145).

Para precisar, añadimos que no sólo las canciones del último cuarto del siglo XIX, sino también ciertas composiciones algo anteriores describen hechos ciertos de bandidos concretos, docu-

mentados históricamente. Tal es, por ejemplo, el bandido Serraller, capturado por un contingente de granaderos de Vic en el hostal de Bolló, juzgado, condenado y ejecutado en Barcelona en el año 1780. En el primer cuarto del siglo XIX hay también bastantes malhechores, de los que son conocidos los datos históricos: Boquica (1778-1815), Becaina (ejecutado y descuartizado en Girona en el año 1829), etc. (en la Antología ACC hay textos y más informaciones sobre ellos).

En la mayoría de los casos, los bandidos no se mencionan por su nombre real, sino que son conocidos por su sobrenombre: el verdadero nombre de Serraller era Joan Marsans, Boquica se llamaba Josep Pujol i Barraca y Becaina se llamaba Martí Plademont.

Otras veces ya las canciones procedentes del siglo XVIII y XIX aportan el nombre del bandido, aunque no haya noticias de él como personaje histórico. Es el caso Pau Xemeneia, del que sabemos sólo que era «*un bandido procedente del Ampurdán*» (*fue un lladre empordanès*, Gibert, 1989: 164), o el caso del bandido Marxant, del que Josep Gibert escribe que «*no se sabe quién era ese Marxant*» (*no se sap qui era aquest Marxant*, Gibert, 1989: 151), aunque recoja el año de su captura y encarcelamiento.

Algunas veces también la denominación general de los personajes de las canciones contiene una información más cercana sobre el tipo de la cuadrilla de bandidos y su orientación, como es en el caso de los trabucaires, quienes no eran unos bandidos cualesquiera, sino que estaban dedicados exclusivamente a los secuestros para obtener rescate. En la canción *Els trabucaires* no se citan los nombres de los diecisiete malhechores, sino sólo del de uno de ellos, Joan Simon, alias Collsuspina (curiosamente, Joan Amades (1982: 658) lo cita como Collsuspira), que a la sazón actuaba como capitán del grupo.

El hecho de que en las canciones modernas el dato sobre el nombre del bandido sea considerado como algo importante, está relacionado con la circunstancia de que estas canciones, de acuerdo con su función informativa, pretenden aportar datos con la mayor concreción posible sobre los acontecimientos que relatan y sus protagonistas.

La percepción de los bandidos protagonistas de las canciones del siglo XIX es unívocamente negativa, lo que fluye lógicamente de sus hechos (asesinatos, violaciones). La expresión de tal postura negativa está sugerida ya por las palabras con las que se denominan o apostrofán: “*lladre*”, “*lladre traidor*”, “*lladregot*”-“*ladrón traidor*” (Serraller); “*el gran lladre*”, “*home de mal fama*”-“*el gran ladrón, hombre de mala fama*” (Boquica), etc. Los trabucaires y su capitán son llamados “*inhumans traïdors*”-“*traïdors inhumanos*” o “*infame canalla*”, aunque en los primeros versos están absurdamente apostrofados como “*bandolers*”, que, como se ha dicho más arriba, es una denominación que parece ser que tradicionalmente se habría aplicado a los bandoleros “buenos”, como Rocaguinarda o Serrallonga.

Una excepción entre estos personajes es El Cabrer (siglo XIX), prototipo del bandido que «*a los pobres no les hacía nada*» (*an els pobres, no els fa re*). Es interesante que este bandolero “bueno”, de modo parecido como ocurre con Serrallonga, sirviera de fuente de inspiración sólo no para canciones, sino que se relaciona con él también una abundante cantidad de leyendas (vid. § 4.2.2.2.5.).

5.2.2.2.4. El estilo de las canciones de tipo moderno

Las canciones de bandidos que surgieron a finales del siglo XVIII y en el transcurso del siglo XIX se diferencian en una serie de características de las canciones de tipo antiguo. Admiten

muchos elementos nuevos y pierden otros tradicionales, de modo que podemos hablar de un estilo diferente, del estilo de las canciones de tipo moderno.

Algunos elementos característicos de las canciones de bandidos antiguas en absoluto se hallan en las canciones modernas; pueden estar o bien suprimidos, o bien reemplazados por otros. Por ejemplo, de las canciones desaparece el recuerdo de la infancia, iniciado por el verso “*quan jo n’era petitet*”, que generalmente servía de introducción. El comienzo de las canciones, por el contrario, suele estar formulado de acuerdo con su valor funcional, concretamente, con la función noticiera, lo que da lugar a la aparición de fórmulas estereotipadas para captar la atención del público oyente, típicas también de las canciones semipopulares de cordel.

- *Una cançó vull cantar,
no hi ha molt que s’ha dictada,
de dotze fadrins que hi ha
que tots dotze n’eren lladres.*
(AC, 663) (*El Serraller*, ACC)

El verbo “*dictar*”, que se pone en estas fórmulas introductorias, se utiliza en el sentido de “*escriure, compondre*”-“*escribir, componer*”. Un inicio parecido como el de la canción *El Serraller* tienen también otras composiciones que datarían de los siglos XVIII y XIX: *Els dotze lladres*, *En Marxant*, *En Becaina*, *El Cabrer*. Los primeros versos no anuncian que la canción transmite una noticia reciente, interesante, de mucha actualidad y obtenida de primera mano. Los versos muchas veces constatan que su contenido fue compuesto por el bandido mismo. En el ambiente popular se creía que el bandido capturado, a la espera de su ejecución, hacía una confesión de su vida en forma de la canción, tal como en el caso de *Pau Gibert*¹⁰⁷:

- *Es trata de Pau Gibert;
ell mateix se l’ha dictada.*
(AC, 460) (*Pau Gibert*)

Otra manera de empezar la canción es la invocación de la ayuda Divina para ayudar al intérprete en el cántico:

- *Dolçíssim nom de Jesús,
doneu-me la vostra gràcia
per a cantâ una cançó
d’un home que ha dat escàndol!*
(JG, 183) (*En Boquica*, ACC)

Una introducción de carácter diferente la encontramos en una de las más espeluznantes canciones de bandidos, *Els trabucaires*. El motivo apostrófico, dirigido a los bandidos, es, curiosamen-

¹⁰⁷ La canción *Pau Gibert*, debido a algunas de sus características, podría clasificarse entre las de tipo antiguo (el bandido bajo la horca lamenta sinceramente sus hechos y pide el perdón, se alude al sentimiento estrecho entre el bandido y su madre); pero por otras (las fórmulas introductorias estereotipadas, la descripción detallada de los hechos violentos del bandido) se aproxima al tipo moderno.

te, parecido al motivo introductorio, típico para las baladas eslovacas sobre los bandidos idealizados: “*Jánošík, Jánošík, desdichada criatura ll si no hubieras robado, no te habrían cogido*”. (*Jánošík, Jánošík, ty nešťastnô diet’a ll kebys’ neboť zbíjať, nelapali by t’a*):

- *Adéu-siau bandolers*
trabucaires nomenats,
que si fósseu gent de bé
no us haurien agafat.
 (AC, 658) (*Els trabucaires*, ACC)

En algunas canciones aparecen las fórmulas estereotipadas en el inicio y también en el final. Las canciones a veces están concluidas con los versos petitorios, que piden la recompensa por el canto, o versos que revelan el nombre del autor o intérprete de la canción. Así ocurre en la canción del siglo XVIII *Els Xafa-roques* (JG, 171).

- *Cançó que n’hem cantada*
si en voleu cap,
de caritat,
n’heu de donar dos quartos
per ‘mor de Déu,
que les vetlles són llargues
per Sant Andreu.

N’és fill de Belianes
qui n’ha dictat
les vides d’aquests lladres,
amb brevetat.
Molt conegut,
se diu de nom de casa
Josep Saiïc.
 (JG, 173) (*Els Xafa-roques*)

Con la función informativa de las canciones tardías está relacionado el hecho de que los textos aportan muchos datos concretos sobre los acontecimientos comentados, no sólo los nombres de sus protagonistas, sino también de los lugares dónde ocurrieron y cuándo.

- *I allí a Pont de Molins*
va tenir la gran batalla,
i el dia primer d’Agost
cap a Figueres entrava
bo lligat, i agarrotat
com a home de mala fama.
 (JG, 183) (*En Boquica*, ACC)

Los datos concretos, además de los ya mencionados, se refieren también a los detalles sobre el transcurso de la acción. No son excepción las escenas violentas, en las que se acumulan las des-

cripciones minuciosas de imágenes de índole naturalista, lo que da a las canciones su típico carácter tremendista (los pasajes naturalistas son patentes sobre todo en las canciones *Els trabucaires* y *Els dotze lladres*). La afición por el detalle naturalista está en contraste con el laconismo con el que el creador popular se refiere a los crímenes en las canciones de tipo antiguo, tal como hemos señalado más arriba, por ejemplo, en la canción *L'hereu de la forca*.

La intención de aclarar los datos más pormenorizados y de transmitir la información lo más completa posible tiene como consecuencia un gran alargamiento de los textos. Especialmente largas son las canciones *El Serraller*, *Els dotze lladres*, *En Becaina* o *Els trabucaires*.

Consecuencia del hecho de que en las canciones de tipo moderno no hallemos al bandido en el momento de la contemplación, sino al bandido en acción, es la mayor presencia de componentes argumentales épicos y dramáticos, mientras que los pasajes líricos están en disminución. Los adornos poéticos e incursiones líricas son excepcionales, por ejemplo, ya casi no encontramos los dos versos conocidos como “despedida nostálgica”. En vez de ella, en las canciones de tipo moderno podemos encontrar jaculatorias, que suelen aparecer en forma de estribillo en dos versos:

- Valga'm l'Angel de la Guarda,
i Sant Pere i Sant Joan!
(JG, 193) (*La mort de Pare Jordi*)

De los textos de las canciones también desaparecen los pasajes que muestran la tierna relación entre la madre e hijo. Ya no hay recuerdo emotivo del amor maternal y de la infancia. En vez de eso, el bandido puede dirigir a su madre incluso duras palabras y reproches:

- Ai de la mare mia,
malagonyada la llet
que me vares dar un dia,
si m'haguessis ben criat
en el que em veig no em veuria!
(JG, 149) (*El Serraller*)

A diferencia de las composiciones más antiguas, las canciones del siglo XIX tienen tono moralizador. La lección moral está formulada directamente, muchas veces expresada de manera estereotipada en estos dos versos:

- Mal usar no pot durar,
la Justícia mai se cansa.
(JG, 183) (*En Boquica*, ACC)

Con su acento moralizador, las canciones modernas de bandidos parece que enlazan con *Les Cobles* de Pere Giberga del siglo XVI, y con otras composiciones semipopulares, continuadoras en la línea trazada por las dos más antiguas canciones catalanas de bandidos. Algunos versos de las canciones tardías, como, por ejemplo, esta advertencia a los bandidos en la canción sobre la captura del capitán de trabucaires En Felip (escrita no en catalán, sino en castellano) parecen como si estuvieran directamente inspirados en los versos iniciales de *Les Cobles*:

- *Facciosos de su gavilla:
contemplad su fin sangriento:
si no os sirve de escarmiento;
vuestro exterminio llegó.*
(JG, 239) (*Romance Nuevo de la captura y muerte del cabecilla Felip en Cataluña*)

- *Recort vos desta jornada
adelats pus a vos toca
veent ques ya acabada
la vida d'Antoni Roca.*
(JG, 31) (*Cobles*)

Nos encontramos también con versos laudatorios dedicados a quienes habían capturado o vencido a los bandidos. En la canción del siglo XIX se celebra la audacia e infatigable perseverancia de los mozos de escuadra y demás fuerzas del orden que consiguieron capturar al bandido, del mismo modo que en la canción semipopular “propagandística” del siglo XVI se elogia la tenacidad inquebrantable del vencedor de los bandidos, el marqués de Aguilar.

- *Que reuniéndose la tropa,
mozos y perrotería,
con su incansable porfía
consiguieron dar con él.*
(JG, 239) (*Romance Nuevo de la captura y muerte del cabecilla Felip en Cataluña*)

- *Viscam tots sense pesar
ab gran descans y plahers,
pus lo Marquès Daguiar
ha fet fi dels bandolers.*
(JG, 34) (*Les Cobles*)

5.2.3. LA TRADICIÓN DE LAS CANCIONES SEMIPOPULARES DE BANDIDOS

5.2.3.1. LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA CREACIÓN DE LAS CANCIONES CATALANAS MÁS ANTIGUAS DE TEMÁTICA DE BANDIDOS

Las dos más antiguas canciones catalanas de temática de bandidos, *Les Cobles*¹⁰⁸ de Pere Giberga (1544, 1546), aunque no son de origen folclórico, están compuestas en un estilo próxi-

¹⁰⁸ El título completo de las canciones es muy largo:

- *Cobles novament fetes per Pere Giberga contra tots los delats de Cathunya i secaços d'Antoni Roca, recordant-los la cruel sentència i mort del Galipapo i altres dos de llur companyia, la qual passarà per tots ells si no buiden prest la terra. Any MDXLIV.* La autoría se atribuye a Pere Giberga.

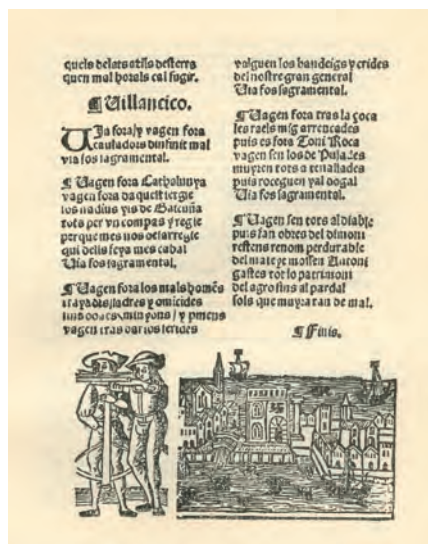
- *Cobles fetes ara novament sobre la justícia i cruel mort d'Antoni Roca, escandalitzador de tota Catalunya, i la de Sebastià Corts, son companyó.* La autoría se atribuye a Pere Giberga o a un autor anónimo.

mo al gusto popular¹⁰⁹. La intención del autor era que estas composiciones resonaran en las más amplias masas de la población, porque eran portadoras de un mensaje muy actual y socialmente muy importante. Las dos obras salieron en forma de pliegos estampados y fueron difundidas por cantantes ambulantes en el medio urbano y campesino. Podemos suponer que eran ampliamente conocidas y, por tanto, pudieron convertirse en modelo para las canciones de temática de bandidos compuestas más tardíamente.

Respecto a *Les Cobles* de Pere Giberga es importante mencionar la circunstancia de que no son fruto de la inspiración espontánea del autor, sino que se trata de una producción por encargo. En el momento de su creación, estas canciones cumplían una función social muy concreta: tenían que ayudar a influir sobre la opinión pública respecto a las resueltas medidas políticas contra los bandidos, que en esa época introducía en práctica el virrey nombrado por Carlos I, el Marqués de Aguilar y conde de Castañeda, Don Juan Manrique de Lara, quien gobernó en el Principado de Cataluña y en los condados nordpirenaicos entre los años 1543 a 1553.

La política represiva del marqués de Aguilar consistió en unas acciones a gran escala contra los bandidos, cuyos hechos cada vez más atrevidos inquietaban a la corte misma del rey Carlos I. Sobre esta preocupación da testimonio el hecho de que en el año 1539 Carlos I firmó en Toledo una pragmática contra el bandolerismo catalán, un documento de una extraordinaria importancia social y política.

El Marqués de Aguilar equipó y armó un ejército para la persecución de los bandidos y él mismo se puso a cabeza de las expediciones de castigo después de que el caballero Miquel Bosch de Vilagaya, encargado del mando de las unidades militares contra los bandidos, hubiera caído en un tiroteo cerca Caldes de Montbui. En la persecución de bandidos se involucraba también a la población civil, concretamente por medio de una movilización masiva llamada “sometent general”. Cada persona que viera un grupo de gente organizado en cuadrillas estaba obligada a lanzar el grito “¡Fuera!” (*Via fors!*). El aviso se tenía que ir repitiendo hasta llegar a oídos de los oficiales del rey, y ellos tenían la obligación de organizar la persecución de los bandidos, a la que se tenía que unir toda la población disponible.



De arriba abajo: Portada y última página de *Les Cobles* de Pere Giberga.

¹⁰⁹ *Les Cobles* fueron llamadas «poesía de estilo popular» («poesia de caient popular», Comas, 1985, V: 373).

El primer éxito brillante de la política de marqués de Aguilar fue la captura de dos peligrosos capitanes de bandidos, Galipapo y Antoni Roca. El triunfo de los hombres del rey fue coronado por una solemne ejecución, que para el virrey supuso un triunfo personal. Los bandidos fueron ejecutados en la barcelonesa Plaza del Rey y la ejecución fue precedida por la tortura y humillación pública de los malhechores. El espectáculo se celebró con una gran expectación popular y por su crueldad no pudo dejar indiferente a nadie.

Todo eso, sin embargo, no parecía suficiente. El Marqués de Aguilar estaba convencido de que no bastaba con castigar a los culpables, sino también hacía falta amedrentar a los que seguían en libertad. Igualmente hacía falta advertir de manera contundente a la población de que todo aquel que prestara ayuda a los bandidos sería cruelmente castigado. El virrey aprovechó la ocasión de las ejecuciones para hacer saber a las cuatro partes del mundo su decisión de acabar con los bandidos, de modo que a nadie le cupiera duda de que iba a conseguir lo que se había propuesto.

La manera más eficaz de propagar noticias era hacerlas oír en las canciones de los cantantes ambulantes, que vagaban de un lugar a otro por todo el país y vivían del dinero que recibían como recompensa de su canto. Interpretaban canciones en los lugares de alta concentración de gente, como ferias, mercados, delante de las iglesias, en las romerías, etc. Eran canciones creadas en consonancia con el gusto popular, lo que explica su gran aceptación. Después de la invención de la imprenta y su difusión en más amplios ámbitos sociales, las canciones cantadas por los cantores vagabundos se imprimían, se publicaban y vendían en forma de pliegos sueltos. Autores de estas canciones podían ser o bien los mismos cantantes, o bien poetas de segunda fila o, en su caso, se podía encargar su composición a algún poeta más conocido. Esto fue lo que ocurrió con las dos primeras canciones catalanas de bandidos, cuya creación se encomendó a Pere Giberga, figura que hoy en día no se cuenta entre los más conocidos poetas catalanes, pero que en su tiempo era un hombre que gozaba de gran reconocimiento social, lo que confirman documentos de la época.

5.2.3.2. EL CONTENIDO DE *LES COBLES* DE PERE GIBERGA

Les Cobles están, en primer lugar, dirigidas la población en general, respecto a la cual tienen una función informativa, pero están dirigidas igualmente a los bandidos, respecto a los que tienen una función exhortativa.

El contenido de la primera composición consiste en amenazas y advertencias a los bandidos, les recuerda el destino de sus compañeros capturados y ejecutados, cuyos cuerpos descuartizados estaban expuestos en una por entonces muy frecuentada vía de acceso a Barcelona, conocida como “carrer de Regomir”:

- *Malfactors, buydau la terra,
no us vullau més detenir.
Guardau-vos de la desferra
del carrer de Regomir.*
(JG, 26)

Efecto atemorizador tiene la descripción detallada de todos los pasos de la ejecución: los bandidos son públicamente humillados y torturados. Entre las torturas más estremecedoras figura el arrancamiento de la carne con tenazas (*tenallades*) y el corte de las orejas (*desorellament*). Las palabras amenazadores van dirigidas no sólo a los bandidos, sino también a sus simpatizantes (*fautors*), y

muy especialmente a Antoni Roca y a la cuadrilla del bandido Pujades (*“mals homes d'en Pujades”*), del que no se han conservado noticias históricas más concretas. Se aconseja a los bandidos que se vayan lo más pronto del país, porque desde ese momento no volverían a tener paz.

La segunda canción de Pere Giberga también trata sobre Antoni Roca. Mientras que la primera estaba compuesta en su advertencia, en la segunda ya se describe su ejecución. El virrey apreciaba de modo especial su captura, porque intervino personalmente en ella. A Roca lo capturaron con su compañero Sebastià Corts en Caldes, lo encarcelaron y en junio de 1546 ejecutaron en Barcelona.

La extensa composición en 28 estrofas empieza con la amenaza a todos los compañeros de Antoni Roca:

- *Recort vos desta jornada
adelats pus a vos toca
veent ques ya acabada
la vida d'Antoni Roca.*
(JG, 31)

A diferencia de la primera *Cobla*, la segunda no sólo pretende impresionar a los bandidos y a sus ayudantes por medio de las imágenes naturalistas de la tortura y la ejecución, sino que les pretende llevar a una renovación interior por vía de la compasión y la reflexión. El momento más emotivo es la escena de la visita de la madre a su hijo en la cárcel. Pide al hijo que se arrepienta de sus hechos, con lo que alcanzará la salvación de su alma. El personaje de la madre desempeña en la composición un papel moralizante. Prepara a su hijo para que soporte las torturas y le recuerda que su castigo lo tiene merecido. En el diálogo con su madre, Antoni reconoce que el castigo es justo y reconoce también sentir mucho miedo:

- *Respongué molt humilment
com a fill de obediència.
La mort mare so content
de la pendre ab paciència
no obstant que el gran temor
que tinch als cruels turments
me fan endolcir lo cor
ym torben los sentiments.*
(JG, 31)

En tanto que se suscita la compasión por medio de la escena de la visita de la madre y el miedo por medio de la descripción de la tortura, se apela al lado racional de la personalidad humana en aquella parte de la composición en la que, con el apoyo de citas bíblicas y jurídicas, se explica la ejecución del bandido como un castigo Divino y se definen también como justas las leyes que mandan castigar cruelmente a los bandidos.

- *Quel home que matara
a nengun altra persona
lo semblant dell se fara*

*diu esta ley sancta y bona.
La ley primera In viis
difestis ad legem (parla)
corneliam de sicariis
y és rahó de venerarla.*

*- Quel home ques matador
no és rahó que visca més
més com a barra e traydor
sia justiciat y pres
castigat segons mereix
no un punt li perdonar
y aço cascú ho coneix
ques rahó molt singular.
(JG, 33)*

La canción termina con unos versos panegíricos dirigidos al virrey, el vencedor de los bandidos:

*- Viscam tots sense pesar
ab gran descans y plahers,
pus lo Marquès Daguilar
ha fet fi dels bandolers.
Aquell que escandalitzava
Cathalunya y Ruysselló
el Marquès lo aguaytava
per posar lo al pavelló,
tant ha fet ab son valor
per guardar nos de desplers.
Lo Marquès gran Daguilar
ha fet fi dels bandolers.
(JG, 34)*

5.2.3.3. LA TRADICIÓN DE LAS CANCIONES ESTAMPADAS

La tradición de encargar canciones para celebrar hechos políticos, entre los que se cuentan las medidas contra los bandidos, fue continuada por los virreyes siguientes. En el siglo XVII surgieron otras canciones semipopulares, que podríamos llamar “las canciones de propaganda política”. Recordemos por lo menos dos de ellas:

- Relació de la verdadera transformació de Catalunya. El autor es Joan Pelegrí. La canción estaba estampada en el año 1616. (La canción está citada en Comas, 1985, V: 367-369. Se encuentra en la antología de Joan Amades *Els cent millors romanços*, pág. 24-32.)

- Relacio verdadera del bon govern que Nostre Senyor es estat seruit tinga tota Catalunya, y en particular la Ciutat de Barcelona, ab la benaeunturada, y feliz vinguda del Excellentissim senyor Don Henrich Ramon Folch de Cardona Duch de Segorbe y Cardona, & enuiat per sa Magestat per Virrey, y Capita General del Principat de Catalunya. La canción estaba impresa

en Barcelona por Sebastià y Matevat en el año 1631. El nombre del autor es conocido: Miguel Mateu de Hyvanyes (con ortografía catalana actual sería Miquel Mateu d'Ibanyec). (La canción está citada por Marià Aguiló, pág. 674, bajo el número 2 807. La menciona también Josep Gibert, 1989: 48).

Además de estas composiciones, escritas por encargo de los poderosos de su época como propaganda de las medidas políticas contra los criminales, continuó la tradición de las canciones semipopulares, que no tenían otra finalidad que la de simplemente contar los crímenes de los bandidos, su captura, juicio y ejecución, y expresar la consecuente lección moral. La tradición de las composiciones semipopulares, sobre todo de las canciones “de canya i cordill”, con temática relacionada con el bandidismo, se coloca fuera de los límites de este trabajo, aunque su estudio aclararía muchas interesantes relaciones mutuas. De la imprenta salieron dos canciones sobre Toca-sons (siglo XVII), canciones sobre Pau Gibert, llamado El Mariner (siglo XVIII), sobre los bandidos llamados Xafa-roques (siglo XIX), sobre Boquica (siglo XIX) y sobre trabucaires (siglo XIX). Hacemos mención de algunas de éstas en los comentarios de nuestra antología de canciones catalanas (ACC).

En la segunda mitad del siglo XIX se imprimió una gran cantidad de canciones semipopulares sobre Serrallonga, en forma de diferentes tipos de la literatura “de canya i cordill” llamados en catalán “romanç”, “auca” y “ventall”. Estaban inspiradas por las obras de la literatura culta, sobre todo por la novela de Víctor Balaguer *Don Juan de Serrallonga* (1859). El análisis del rico repertorio de estas canciones merecería una atención especial que, sin embargo, sobrepasa los límites de este trabajo.

Bibliografía

AGUILÓ i FUSTER, Marià (1977) *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Curial. Barcelona.

AIATS, Jaime; ROVIRÓ, Ignasi, ROVIRÓ, Xavier (Grup de Recerca Folklòrica d'Osona); REBÉS, Salvador (2002) *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades amb enregistraments del GRFO*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.



De arriba abajo: Don Juan de Serrallonga y
Don Juan de Serrallonga y su querida
Juana, pliegos de cordel (“ventalls”) del
siglo XIX. Editorial de Joan Llorens,
Barcelona.

- ALÍN, José María (edición, introducción y notas de) *Cancionero tradicional*. (1991) Editorial Castalia, S. A., Madrid.
- AMADES i GELATS, Joan (1999) *El ball de Serrallonga*. Edicions El Mèdol. Tarragona.
- AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Editorial Selecta. Barcelona.
- BALAGER i CIRERA, Víctor (1988, traducció de Valeri Serra Boldú de la 5^a edició castellana publicada el 1923) *Don Joan de Serrallonga I, II*. Editorial Curial. Barcelona.
- BARGALLÓ VALLS, Josep (1987) *Literatura catalana del segle XVI al XVIII*. Editorial Teide, S. A., Barcelona.
- BARGALLÓ VALLS, Josep (1991) *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Empúries, Barcelona.
- BARTMIŃSKI, Jerzy (1973) *O języku folkloru*. Warszawa.
- BOHIGAS, Pere (1983) *Cançoner popular català. Volum I.-II*. Publicaciones de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- CASALS, Glòria; Llanas, Manuel; PINYOL I TORRENS, Ramon; SOLDEVILLA, Llorenç (1995) *Literatura catalana amb textos comentats*. Edicions 62, Barcelona.
- CAIXÀS, Jordi; CÒNSUL, Isidor; CORRETGER, Montserrat; GADEA, Ferran; JULIÀ, Lluïsa; SOLDEVILA, Llorenç (1998) *Breu història de la literatura catalana*. Edicions de la Magrana, S. A., Barcelona.
- CARBONELL, Antoni; ESPADALER, Anton; LLOVET, Jordi; TAYADELLA, Antònia (1979) *Literatura catalana dels inicis als nostres dies*. EDHASA, Barcelona.
- CARO BAROJA, Julio (1990) *Ensayo sobre literatura de cordel*. Ediciones Istmo, Madrid.
- COMAS, Antoni (1985) *Història de la literatura catalana. Volum V*. (Coord. Martí de Riquer) Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- DOMÉNECH ZORNOZA, Josep Lluís (coord.) (2002) *Diccionari bàsic de termes literaris*. Nau llibres. València.
- (1995) *Encyklopédia ľudovej kultúry 1.-2.* (Kol.) Veda, vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- ESPADALER, Antón (1989) *Literatura catalana*. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2004) *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Madrid.
- FUSTER, Joan (1963) *El bandolerisme català II. La llegenda*. Aymà. Barcelona.
- GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.
- JIMÉNEZ BUTIÑÀ, Julia (coordinadora) (1998) *Literatura catalana II, Siglos XVI-XIX*. Universidad nacional de Educación a distancia, Madrid.
- LOZANO, Modesta (al cuidado de) (1998) *Romancero*. Plaza Janés Editores, S. A., Barcelona.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968) *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Tomo I y II*. Espasa-Calpe, Madrid.
- MILÀ i FONTANALS, Manuel (1980) *Romancer català*. Edicions 62. Barcelona.
- MILÀ i FONTANALS, Manuel (1999) *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Alta Fulla Reprints. Barcelona.
- MINÁRIK, Jozef (1984) *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.
- MINÁRIK, Jozef (1997d) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. III. Barok. Poézia*. Slovenský Tatran. Bratislava.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1965) *Arte del verso*. Compañía General de Ediciones. México-Distrito Federal.

- NAVARRO TOMÁS, T. (1995) *Métrica española*. Editorial Labor. Barcelona.
- OLIVA, Salvador (1988) *Introducció a la mètrica*. Quaderns Crema. Barcelona.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004) *Diccionario de términos literarios*. Espasa. Madrid.
- PUNTÍ i COLLELL, Joan (1993) *Ideari cançonístic Aguiló*. Edita Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S. A., Barcelona.
- RIQUER, Martí de (1985) *Història de la literatura catalana. Volum IV*. Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- RUBIÓ i BALAGUER, Jordi (1984-1985) *Història de la literatura catalana. Volum I.-II*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- RUIZ i CALONJA, Joan (pròleg de Jordi Rubió) (1954) *Història de la literatura catalana*. Teide, Barcelona.
- SARGATAL, Ramon; CANAL, Susanna (1998) *Diccionari d'escriptors en llengua catalana*. Edicions 62. Barcelona.
- SERRA i BALDÓ, Alfons (1981) *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*. Barcino. Barcelona.
- SUBIRÀ, Josep (1990) *Cançons populars catalanes*. Editorial Millà. Barcelona.
- ŠMATLÁK, Stanislav (1997) *Dejiny slovenskej literatúry I. (9.-18. storočie)*. Národné literárne centrum. Bratislava.
- TOMÀS i JUSTRIBÓ, Santiago (2002) *Historia de la literatura catalana*. Editorial Acanto. Madrid.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1980) *Síntesi d'història de la literatura catalana*. Edicions de La Magrana. Barcelona.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1978) *Trets fonamentals de la literatura*. Dopesa. Barcelona.

Abreviaturas

Abreviaturas de las fuentes

AC, página (p.ej. AC 656): AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Editorial Selecta. Barcelona.

JG, página (p.ej. JG, 111): GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí*. Edicions Raima. Moià.

MiF RC, página (p.ej. MiF RC, 164): MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1999) *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Alta Fulla Reprints. Barcelona.

Otras abreviaturas

AaTh: AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, prelač 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

ALC Antología de leyendas catalanas

ACC Antología de canciones catalanas

6. Espectáculos dramáticos y bailes

6.1. LAS TRADICIONES RELACIONADAS CON EL BANDOLERISMO EN LAS MANIFESTACIONES FOLCLÓRICAS ESLOVACAS CON ELEMENTOS DRAMÁTICOS

6.1.1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo comentaremos algunas de las diferentes manifestaciones folclóricas que se pueden clasificar dentro de la categoría del teatro popular. El teatro popular como género abarca las formas folclóricas narradas, cantadas o bailadas, en las que están presentes de alguna manera elementos dramáticos. Tales elementos dramáticos suelen formar parte de muchas clases de manifestaciones folclóricas: aparecen en ritos o tradiciones, en especial en canciones y salmodias relacionadas con el ciclo anual y con la vida familiar, en juegos y diversiones de niños y jóvenes, etc. En las representaciones teatrales el actor asume una identidad nueva e interpreta el papel de un personaje ficticio, empleando, en su caso, ciertos recursos como máscaras, disfraces, accesorios, y también la gesticulación y la mímica. El texto de las piezas dramáticas está expresado a través de diálogos y está construido a base de elementos argumentales. El teatro popular se caracteriza por no establecer fronteras definidas entre escenario y auditorio, pues no suele representarse en un edificio construido al efecto, sino que de escenario puede servir una plaza, una calle, una taberna, un patio o cualquier otro lugar con suficiente amplitud. Esto posibilita la relación directa con el público, diluyéndose en muchos casos la separación entre actores y espectadores.

La clase más antigua de teatro popular eslovaco (como el de otros muchos pueblos) la constituyen los llamados *espectáculos rituales* (en eslovaco “*obradové hry*”). Se trata de residuos de ritos precristianos, cuyo fin era la magia protectora y fecundante. Este significado mágico se fue reduciendo con el tiempo, a la vez que aumentaba su carácter dramático, prevaleciendo cada vez más los elementos teatrales y folclóricos, hasta convertirse en espectáculos destinados a la diversión, que mantenían en cierto modo su manera ritual de presentación, pero transformados en un género a caballo entre el rito, el baile y el teatro. Los espectáculos rituales perviven en las tradiciones, que, como se ha dicho más arriba, van unidas al ciclo anual (por ejemplo, las rondas (obchôdzky) de casa en casa, que se llevan a cabo en ciertos días del año, las celebraciones carnavalescas, los ritos primaverales y estivales, etc.) y a la vida familiar (como ritos nupciales y funerarios).

Entre los principales rituales familiares de la boda, llevados a cabo aparte de las ceremonias religiosas, como, por ejemplo, la llegada de los parientes del novio a la casa de la novia, el juego de sacar a la esposa de entre un grupo de mujeres enmascaradas, etc., no había lugar, por supues-

to, para elementos del folclore inspirado en el bandolerismo. Sin embargo, entre los llamados “juegos de boda” (“svadobné hry”), con los que se festejaban el primer y el segundo día de los esponsales, encontramos un episodio burlesco, llamado precisamente “baile de bandidos” (“hra na zbojníkov”), que describiremos más adelante.

Un estrato más moderno de los espectáculos rituales, ya fuertemente influido por el Cristianismo, lo representan los llamados *autos martirológicos*- “*martyrologické hry*”, como, por ejemplo, el de *Santa Dorotea* (*O svätej Dorote*), y los *autos navideños*- “*vianočné hry*”, como, por ejemplo, el *Auto de Belén* (*Betlehemská hra*) o el *Auto de los Reyes Magos* (*Chodenie s hviezdou na Troch kráľov*). Su punto de partida fueron los actos litúrgicos que se celebraban en la Edad Media en los días navideños o de la Semana Santa, y que se inspiraban en los textos de la Biblia. Representados en un principio dentro del templo y en latín, luego pasaron a la vía pública y se adaptaron a la lengua vulgar, admitiendo elementos de origen profano, como, en el caso que nos ocupa, los de la temática de bandidos, que aparece en el ya mencionado *Auto de Belén*.

Dentro del capítulo sobre las tradiciones folclóricas sobre bandidos con elementos dramáticos incluimos también el baile, porque en cierto modo está relacionado con el teatro popular. La representación del baile de bandidos, conocido en eslovaco como “odzemok”, suele formar parte de diferentes formas de teatro popular. Se baila, por ejemplo, al concluir los autos navideños, pero puede también elemento fundamental de diversas mojigangas y escenas lúdicas representadas por hombres. Así, por ejemplo, podemos considerar, el llamado “juego de bandidos” (“hra na zbojníkov”) propio de los festejos nupciales, como una demostración de teatro popular, por un lado, y, por otro, como un ejemplo de baile folclórico.

6.1.2. MANIFESTACIONES FOLCLÓRICAS CON ELEMENTOS DRAMÁTICOS

6.1.2.1. LA FIGURA DEL BANDIDO EN LOS ESPECTÁCULOS RITUALES

6.1.2.1.1. La figura del bandido en el folclore relacionado con el ciclo anual: “Los autos de Navidad”

Los autos de Navidad constituyen una muestra del folclore relacionado con el ciclo anual y, más concretamente, con ciclo de invierno. Estaban difundidos por todo el territorio eslovaco, así como las regiones vecinas de Moravia, Hungría, Polonia y Ucrania, habiéndose mantenido en diversos lugares esta tradición hasta nuestros días. Se conocen bajo diferentes denominaciones: “chodenie s betlehemom” (literalmente “ronda con Belén”), “jasličková hra” (literalmente “auto del pesebre”), “gubajka”, “betlehemesek”, “krippelei”.

Los autos de Navidad tienen origen, como ya se ha dicho, en las representaciones litúrgicas medievales, que tras ser expulsadas de las iglesias en el siglo XIII, se siguieron representando por las calles, donde se fusionaron, a despecho de las prohibiciones eclesiásticas, con antiguos rituales del solsticio de invierno, de origen pagano, cuya función era la de asegurar buenas cosechas y éxito en la producción agrícola y ganadera en general. El ritual consistía en ir de casa en casa llevando pequeños belenes portátiles, cantando villancicos, recitando felicitaciones y buenos deseos y repartiendo pequeños regalos. Así pues, los autos navideños, surgieron de la unión de estas dos tradiciones: de las costumbres antiguas precristianas con la liturgia religiosa relacio-

nada con el misterio de la Natividad y evolucionaron a lo largo del siglo XVIII y a principios del XIX hasta dar en la forma que conocemos hoy día, como puede ser el “auto de Belén”, que es la representación del nacimiento de Cristo, que se solía interpretar en las aldeas en el período que va desde Adviento hasta el día de Reyes. Su esquema argumental sigue con mayores o menores libertades el relato evangélico: la representación empieza por una escena de pastores, continúa con el anuncio del nacimiento del Señor por parte del Ángel, y prosigue con el viaje de los pastores a Belén para adorar al Niño Jesús. Al final se cantan villancicos y se baila la típica danza de bandidos llamada “odzemok”.

El número de los personajes que actúan en el auto varía entre 3 y 7 según las diversas regiones eslovacas. Los personajes básicos son el Ángel, los pastores Fedor y Stacho, otros pastores viejos, el rabadán y el torpe Kubo. El argumento se desarrolla sin conflicto dramático, tiene tono amable y se alternan en él partes serias y humorísticas. Sobre la base religiosa del auto se superponen elementos dramáticos, como las réplicas en verso de los personajes, lúdicos, como bailes y canciones, y de rito social, como la expresión de buenos deseos de paz y prosperidad para todos los participantes.

Una influencia decisiva para la evolución del “auto de Belén” fue la difusión del oficio de pastor tras la colonización valaca en el territorio eslovaco, pues a la historia bíblica sobre los pastores se vino a unir la tradición pastoril autóctona. Las escenas del nacimiento de Jesús se enriquecieron con rasgos específicos, de modo de que el argumento de la historia se hizo más próximo tanto en el plano ambiental como en el temporal al público popular. La cultura lugareña se refleja en el “auto de Belén” sobre todo en las escenas de la vida de los pastores, que se desarrollaba en apriscos y majadas. En los parlamentos de los pastores se comentan situaciones características de su trabajo cotidiano. Por ejemplo, el rabadán asegura que cuece “žinčica” (“varí žinčicu”), o prepara los quesos “oštiepky” (“tlačí oštiepky”), que son labores típicas del pastoreo valaco en Eslovaquia. Entre los regalos para el Niño Jesús, el rabadán promete traer tres toneles de “žinčica” (“tri sudy žinčice”) y buen embutido (“k tomu kľásu”).

El personaje del rabadán (bača), como máximo representante del oficio de pastor, es ya por sí solo un personaje nuevo superpuesto a la historia bíblica. Su estrecha relación con el ambiente lugareño está reforzada por su vestimenta: luce el traje popular de la región, con un zurrón al hombro. Además del rabadán y de dos pastores Fedor y Stacho, pueden salir a escena uno o dos pastores más. Así pues, los anónimos pastores mencionados por San Lucas poco a poco confluyen con las figuras de los pastores valacos, y éstos, a su vez, con las figuras de los bandidos. Los pastores y el rabadán en sus réplicas pueden hacer mención de su pasado de bandidos, o utilizar algún fraseologismo relacionado con el bandolerismo. Como ejemplo nos sirve un recitado del rabadán en el “auto de Belén” de la región de Liptov.



“Auto de Belén” del condado de Liptov.

- *Ja som bača z Rimavskej Soboty,
nenaučil som sa nijakej roboty,
len poza bučky preskakovať*

- *Yo soy el rabadán de Rimavská Sobota,
no he aprendido ningún otro oficio
que el de echarme al monte,*

a švárne panenky milovať.
(Ondrejka, 2003: 158)

y amar a las bellas mocitas.

La temática de bandidos está presente no sólo en los diálogos de los personajes, sino también en las canciones incluidas en el auto. Los pastores introducen en su papeles fragmentos de canciones líricas de bandidos, o canciones enteras, en las que se alaba la existencia libre y alegre, tradicionalmente vinculada con lo que era la idea popular sobre la vida en las montañas. Se trata de canciones con escenas típicas de una fiesta valaca o una fiesta de bandidos: se menciona el cordero asado, la música del gaitero, los saltos por encima de la hoguera, etc.

Estos intermedios líricos pueden contener motivos típicos de las canciones de bandidos, como es el del dilema entre el oficio de bandido y de pastor. En este fragmento del “auto de Belén” de Banský Studenec, los pastores Fedor y Stacho cantan:

- *Voly, voly, voly krásti,*
nebudem ja ovce pásti.
Ovčiarom nebudem,
radšej na zboj pôjdem,
za šuhaji.
Šuhaj, šuhaj, za šuhaji,
ktorí v horách prebývali.
Ovčiarom nebudem,
radšej na zboj pôjdem,
za šuhaji.
(Luther, 1998: 529)

- *Bueyes, bueyes, bueyes robaré,*
y no llevaré ovejas a pastar.
No quiero ser pastor,
prefiero ir de bandidaje,
con los demás mozos.
El mozo va tras los mozos,
los que viven en los montes.
No quiero ser pastor,
prefiero ir de bandidaje,
con los demás mozos.

Otras veces se hace mención a las típicas faltas y delitos de los pastores –bandidos ocasionales–, como puede ser el robo de ovejas. También se recuerda que por el delito les espera un castigo estrechamente asociado con los bandidos –la horca.

- *Ovce moje, ovce, napoly belice,*
ved' som si vypásoť pri vás šibenice!
Šibeničky troje, ktoréže ste moje?
Či hornie, či dolnie a či tie prostrednie?
Keby ja bou vedeť, že nás budú vešať,
neboť by som išoť šibeničky kresañ!
Valaška, cedidlo, valachoô bydllo,
v lete veľká pýcha, v zime hladom dýcha.
Ovce moje, ovce, máte zlatie zvonce,
srdiečko z oceli ako chlapci smelí.
(Luther, 1988: 529)

- *Ovejas mías, ovejas, medio blancas,*
¡me he ganado la horca con vosotras!
Tres horquitas, ¿cuál es la mía?
¿La de arriba, la de abajo, la del medio?
Si lo hubiera sabido, que me colgarían,

*no iría yo a tallar las horquitas.
 “Valaška”, zurrón, vida del pastor,
 en verano orgullo, en invierno hambre.
 Ovejas mías, ovejas, tenéis campanas de oro,
 y corazón de acero, como los valientes mozos.*

Al final del espectáculo se cantan los villancicos (koledy) y se expresan deseos (vinše) de bienestar y prosperidad para la familia. Los pastores bailan „odzemok“, una baile típico de pastores y bandidos.

La confluencia en los “autos navideños” de los motivos del folclore propio de pastores con los motivos propios del folclore de bandidos no se da en igual grado en todo el territorio eslovaco, siendo especialmente elevado, como parece obvio, en las variantes de las regiones montañosas de Eslovaquia Central y del Norte. En Eslovaquia occidental evolucionaron otras variantes del “auto de Belén”, en las que no son dominantes las escenas de pastores valacos, sino que prevalece el básico motivo bíblico. Las variantes de Eslovaquia oriental utilizan en las partes cantadas bastantes motivos de bandidos, pero predomina en ellas el carácter cómico.

6.1.2.1.2. La figura del bandido en el folclore relacionado con ritos familiares: “El juego de bandidos”

El juego de bandidos (conocido también como “juego nupcial de bandidos”- “*hra na svadebních zbojníku*”, Důžek, 1988: 504) es un espectáculo dramático-lúdico, representado durante los festejos nupciales por un grupo de 4 a 6 mozos disfrazados de bandidos y armados con pequeñas hachas. Su contenido es el siguiente: Los mozos evolucionan en círculo al son de la música, dan saltos, pasos de baile, se agachan y se yerguen. Con las hachas golpean en el suelo, y las entrecruzan, haciendo unas cuantas figuras coreográficas que imitan la lucha con estas armas. Obedeciendo las órdenes del bandido principal, rodean a los invitados y les “roban” el dinero se que empleará para comprar bebida. A la orden del bandido principal se van con pasos de baile.

Esta costumbre no se cuenta entre las más extendidas territorialmente, pues se practica sólo en la región de Záhorie. El juego lúdico dramático-coreográfico, en el que los bandidos roban a los festejantes, se lleva a cabo también en algunas localidades de Moravia, pero en vez de las hachas, los mozos van armados con varas.

6.1.2.2. LOS BAILES DE BANDIDOS EN LA TRADICIÓN POPULAR ESLOVACA

6.1.2.2.1. El baile de bandidos en el pasado y en la actualidad

El baile de bandidos (zbojnícky tanec) es una de las manifestaciones del amplio repertorio del baile popular eslovaco. El mismo contenido de la expresión “baile de bandidos” no es unívoco, de hecho se trata de un cierto tipo de baile popular con múltiples variantes históricas, sociales y regionales.

Acerca del primitivo baile de bandidos no hay muchas informaciones, si bien se conservan vestigios de él en varios géneros populares; con todo, no tenemos a nuestra disposición fuentes

que describan con exactitud los bailes históricos de bandidos. Una imagen parcial de ellos, de la forma en que se practicaban en el siglo XIX en Moravia, la podemos reconstruir basándonos en una noticia conservada en el libro *Taschenbuch für Mähren und Schlesien (Guía para Moravia y Silesia)*, publicado en Brno en el año 1808. Su autor, C. Rudczinsky dedicó en él un pasaje a los habitantes de la localidad de Strání en Moravia sudoriental, y describió allí un espectáculo ofrecido en el patio del castillo de Ostorož en el año 1784, donde representaron en honor de los señores de dicho castillo un baile de bandidos muy bravo, sirviéndose de sables y hachas. Según la descripción del autor, seguramente testigo ocular, se trata con toda probabilidad de una versión muy dinámica de baile denominado “odzemok”.

A pesar de la, como se ha visto, escasez de noticias históricas sobre las formas antiguas del



Paso de baile típico de “Odzemok”.

baile de bandidos, podemos recrear una imagen de ellos gracias a diferentes géneros del folclore verbal que están relacionados con la tradición del bandolerismo, concretamente gracias a las canciones, música y géneros narrativos, así como al arte gráfico y plástico popular, sin descartar también el arte profesional.

Por ejemplo, en las canciones con temática de bandidos, el pasaje más conocido que alude al baile es aquél, en el que se hiperboliza la danza del bandolero capturado, ya

sea Jánošík o Vdovčík, bajo la horca: con pesados grilletes atados a los pies, antes de la ejecución baila el “hajduk” alrededor la horca, el poste o el castillo. De esto podemos concluir que en la época de la creación de estas canciones, el baile llamado “hajduk” o “hajduch” estaba de alguna manera asociado con la imagen del bandido. Otra mención de este tema en la canción popular es el pasaje del baile del bandido con la tabernera, en donde llegamos a saber, de que se trata de una danza que se baila “zhusta”, literalmente “densamente”, lo que puede ser una alusión a que el baile era muy temperamental. Se trata probablemente de una especie de baile giratorio, muy común en el ambiente popular. Es una demostración de que los bandidos sin duda conocían también los bailes populares en general. En cualquier caso, hay que tener también muy en cuenta que la expresión “zhusta” se emplea casi como ripio para crear la rima con la expresión “krčmárečko tlustá”, es decir “la tabernera gorda”, y no tiene ningún otro significado más concreto en la recreación de lo que podía de ser un baile de bandidos antiguo.

De los testimonios populares tomados de las artes gráficas del siglo XIX podemos mencionar las llamadas “pinturas sobre vidrio” (“mal’by na skle”) que reproducen a menudo una escena de baile: el bandido está situado en el centro de la imagen y ejecuta un salto de altura, acompañado musicalmente por un gaitero. Esta figura sugiere que probablemente baila un “odzemok” o un “hajduk”. Sin embargo, hay que advertir que esta imagen puede tener otra interpretación: se trataría de una pintura que representa no una escena de baile, sino la admisión de un nuevo miembro en la cuadrilla, para lo cual, el bandido con su salto de altura demuestra sus buenas cualidades físicas.

En la actualidad, los bailes de bandidos en sus diferentes versiones coreográficas encuentran un lugar preferente en los repertorios de los diferentes conjuntos de baile folclórico eslovaco, como, por ejemplo, el conjunto Slovenský ľudovo-umelecký kolektív o el conjunto Lúčnica. Estos bailes se consideran típicos no sólo de las regiones centrales de Eslovaquia, sino que son representativos también de toda la nación eslovaca en general. Son frecuentemente interpretados no sólo en las pequeñas fiestas locales, sino también en grandes y señalados festivales internacionales. Por ejemplo, en Terchová, la aldea natal de Jánošík, se celebra anualmente el festival de arte popular conocido como *Jánošíkove slávnosti* (*Las fiestas de Jánošík*) o en la República Checa, concretamente en Rožňov pod Radhoštěm, se celebra el festival internacional del folclore llamado *Jánošíkův dukát* (*El ducado de Jánošík*).

El baile de bandidos está estrechamente unido con la música instrumental o con la interpretación de las canciones de bandidos. Un acompañamiento musical característico de este baile es la música de las gaitas, o la melodía de las canciones populares *Poza bučky, poza peň*, o *Po valasky od zeme*. Las canciones de bandidos pueden ir acompañadas también por música de “fujara”, un instrumento musical de viento que se desarrolló en el cambio de los siglos XVII a XVIII.



Pintura sobre vidrio representando una escena de baile de bandidos.

Las canciones y bailes de bandidos, con su peculiar estilo musical, no estuvieron, en un principio, difundidas por todo el territorio de Eslovaquia, ni por todas sus regiones montañosas. Su tradición pervivía sobre todo en las regiones de Detva, Orava y Spiš. Por su atractivo melódico, empezaron a difundirse desde el siglo XIX también por otras regiones de Eslovaquia, sobre todo hacia noroeste, y se convirtieron en una fuente de inspiración de la música nacional, como se puede apreciar en las obras de compositores como Ján Levoslav Bella (1843-1936), Alexander Moyzes (1906-1984), Ján Cikker (1911-1989), Andrej Očenáš (1911-1995), etc.

6.1.2.2.2. Tipos del baile de bandidos

I. El baile de bandidos de tipo “odzemok”

El baile de bandidos de tipo “odzemok” lo podemos caracterizar como un baile esencialmente masculino, además, muy exigente para la buena forma física del bailarín. Puede ser un baile solista o en grupo, se baila en la característica postura agachada estirando alternativamente las piernas. Para que un lector español pueda hacerse una idea, el “odzemok” tiene, mutatis mutandis, cierto parecido con las típicas danzas rusas y ucranianas de cosacos y, precisamente en Eslovaquia Oriental recibe el nombre de “kozák”, en tanto que en las regiones boscosas de Eslovaquia Central es denominado “hajduk”. Existe, aunque no está muy difundida, una versión femenina conocida como “cidruška”, “cipovička” o “cipuruška” propia sobre todo de los condados septentrionales de Eslovaquia Central.

En ocasiones, este género de danza recibe el nombre de las canciones que la acompañan, generalmente pertenecientes al repertorio de los pastores: “poza bučky, poza peň”, “po valasky od zeme”, etc. En Eslovaquia central las denominaciones se basan en la tradición jánošikoviana, por lo que estas danzas que reciben los nombres de “el baile de Jánošík” (Jánošíkov tanec), “odzemok de Jánošík” (Jánošíkov odzemok), etc.

Estos bailes se plantean a menudo como una competición de potencia y destreza entre los danzantes, sin que falten remedos de lucha con armas, en las que se utiliza generalmente la “valaška”, tal como suele representarse en las pinturas sobre vidrio.

El “odzemok”, tal como lo conocemos hoy día, está relacionado con otros tipos de bailes específicos de soldados y pastores, como el llamado “baile de los hajdúsi” (hajdúsky tanec) y no

se limitó en tiempos al ambiente popular: desde el estrato social de los pastores y los campesinos, pasando por los soldados, llegó incluso al ambiente aristocrático, y luego de vuelta, a través de los soldados y campesinos, pasó otra vez al ambiente popular. De su paso por los salones de la nobleza, donde gozó de gran predicamento, quedan testimonios en la música culta, como las diversas colecciones de música para teclado en tablatura recopiladas durante los siglos XVI a XVIII, p. ej. *el Codex*



Un grupo de hombres bailando “Odzemok”.

Kajoni, el Codex Vietórisz, el Manuscrito misceláneo de Levoča, la colección de Pálóczi, etc. En una de estas colecciones, la conocida como *Tablatura de órgano* del polaco Jan z Lublina, publicada en Cracovia en 1540, aparece el más antiguo ejemplo de “hajducki” conocido.

Este baile está difundido sobre todo en las regiones montañosas de Eslovaquia, pero no se limita sólo al territorio eslovaco, sino que se practica también en regiones colindantes de Polonia, Moravia, así como entre los eslavos orientales, y en Hungría. Precisamente en la parte septentrional de Moravia oriental y en Silesia es conocido un baile parecido, solista o colectivo, llamado “salto” (skok) o “ondrášov skok” (“salto de Ondráš”), “ondrášov tanec” (“baile de Ondráš”) o simplemente “Ondráš”, según el célebre bandido silesiano. Se baila con manos libres o con una maza. En la región de Valašsko tiene tradición un baile típico de pastores, conocido como “baile de bandidos” (zbojnický tanec) “odzemek” o “hajduch”.

II. Los bailes de bandidos de tipo dramático:

El “baile de bandidos” o “el baile de Jánošík”

Este baile, que se funda en la tradición del bandolerismo, es menos conocido y menos difundido en el ambiente popular que el “odzemok” arriba descrito. Contiene elementos dramáticos y lúdicos y cuenta con la participación del público, lo que le hace parecido a las formas del teatro popular en miniatura.

La representación del “baile de bandidos” consta de las siguientes figuras: los danzantes se colocan en fila, agarrando con la mano el cinturón del que tienen delante; al frente de todos está el bailarín principal y lo que éste va haciendo lo tienen que repetir los demás, ya imitando sus movimientos, ya saltando sobre algún obstáculo, ya agachándose y levantándose, etc. Si alguno

de los hombres no lo hiciera, el bailarín principal le castigaría con unos cuantos azotes con el cinturón. El baile en sí consiste en pasos coreográficos improvisados y se baila al ritmo de la canción *Pod'me chlapci, pod'me zbíjat'* (*Vamos, mozos, vamos a hacer pillaje*). No se representa muy a menudo, generalmente suele ser en ocasiones señaladas como, por ejemplo, en bodas o en algunas fiestas aldeanas. Tiene tradición sobre todo en las regiones donde el bandolerismo en el pasado tenía más raíces, muy en especial en la región de Kysuce y en Zamagurie.

Un juego coreográfico basado en la imitación de los movimientos del primero de la fila, parecido al “baile de bandidos” o “baile de Jánošík”, se practica también en otras regiones de Eslovaquia, sobre todo en las centrales y orientales, pero recibe el nombre de “kvečkovanec”, “Adamov tanec” (baile de Adán) o “kačí tanec” (baile de los patos). En estos casos, sin embargo, no está presente la alusión a los bandidos. El baile es conocido también en Moravia, donde se llama “zbojnický tanec”, “zbojníci”, “zloděje” o “zbojníky”, es decir “el baile de los bandidos o de los ladrones”. Se baila acompañado por la canción *Zbojníci, zloděje* (*Bandidos, ladrones*), generalmente el segundo día después de la boda. Está documentada también en las regiones fronterizas de Polonia y Silesia.

Entre los bailes dramáticos de bandidos podemos contar también el ya mencionado “juego nupcial de bandidos”, interpretado por un grupo de jóvenes en los festejos nupciales.

Bibliografía

- BEŇUŠKOVÁ, Zuzana, a kol. (2005) *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. VEDA. Bratislava.
- ČAPLOVIČ, Ján (1997) (Poznámky, preklad a doslov BRTÁŇ, Rudo) *Etnografia Slovákov v Uhorsku*. SPN. Bratislava.
- DÚŽEK, Stanislav (2000) “Ľudový tanec”. In: In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 323-339.
- DÚŽEK, Stanislav (1988) “Zbojnícke tance v slovenskej ľudovej tanečnej tradícii”. In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 493-507.
- Encyklopédia ľudovej kultúry* 1.-2. (Kol.) (1995) Veda, vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.
- HABOVŠTIK, Anton (2006) *Oravci o svojej minulosti. Reč a slovesnosť oravského ľudu*. Vydavateľstvo Maticy slovenskej. Martin.
- HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava. (Skratka: H-P)
- HORVÁTHOVÁ, Emília (1986) *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Tatran. Bratislava.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka (1988) Zbojnícké lidové tance na Moravě a ve Slezsku. In: In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 509-517.
- LEŠČÁK, Milan; SIROVÁTKA, Oldřich (1982) *Folklór a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Smena. Bratislava.
- LUTHER, Daniel (2000) “Ľudové divadlo”. In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 237-258.
- LUTHER, Daniel (1988) “Zbojnícka motivika v slovenskom ľudovom divadle”. In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 526-530.
- MELICHERČÍK, Andrej (1963) *Protifeudálny odboj a jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Slovenský výbor Čs. spoločnosti pre šírenie politických a vedeckých poznatkov a Osvetový ústav. Bratislava.

ONDREJKA, Kliment (1988) "Detský folklór so zbojníckou tematikou v oblasti slovenských Karpát". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 531-542.

ONDREJKA, Kliment (2003) *Malý lexikón ľudovej kultúry Slovenska. (Etnografická encyklopédia)*. Mapa Slovakia. Bratislava.

Discografía

A KURUC KOR ZENEKÖLTÉSZETE-MUSIC OF THE KURUC ERA. Kecskés Ensemble/András L. Kecskés. HUNGAROTON-HCD 31088

ANCIENT DANCES OF HUNGARY. Clemencic Consort/René Clemencic. Harmonia Mundi HM 90.1003

DALOK ÉS TÁNCOK A VIETÓRISZ-KÉZIRATBÓL-SONGS AND DANCES FROM THE VIETÓRISZ TABLATURE. Primavera Vocal Quintet, Camerata Hungarica/László Czidra. HUNGAROTON HCD 32133

HEJ, RÁKÓCZI!. Csaba Nagy, tárogató, Péter Ella, harpsichord, Viktória Herencsar, cimbalom. HUNGAROTON 18227

POLSKA MUZYKA KLAWESYNOWA. Urszula Bartkiewicz, klawesyn. DUX 0243. (Las pistas 1 a 9 están dedicadas a la Tablatura (Cracovia, 1540) de Jan z Lublina y la pista nº 8 contiene la pieza nº 31 titulada *Hajducki*, el más antiguo ejemplo conocido de este tipo de danza.)

SLOVAK INSTRUMENTAL MUSIC OF THE 17.TH AND 18.TH CENTURIES. Prague Madrigalists/Miroslav Venhoda. ULTRAPHON 9622 0006

TANZMUSIK AUS UNGARN. Benkő-Consort. TELDEC 8.42782

TÁROGATÓ. A hungarian traditional instrument from the Rákóczi era. Csaba Nagy, tárogató, Péter Ella, harpsichord, Viktória Herencsar, cimbalom. HUNGAROTON 31294

6.2. EL TEATRO POPULAR EN LA TRADICIÓN CATALANA

6.2.1. INTRODUCCIÓN

Una de las demostraciones más comunes de la cultura tradicional popular en Cataluña Oriental es el llamado “teatre del carrer” o “teatre de plaça”, en traducción literal “teatro de la calle” o “teatro de plaza”. Se trata de la interpretación de cortas escenas dramáticas que ofrece la población local en plazas u otros lugares públicos en días festivos del año, muy en especial durante la llamada “festa major”, es decir, durante la fiesta más importante del año de una aldea, pueblo o barrio de una ciudad, que puede celebrarse el día del patrón de la localidad o el día del Corpus, conocido también como “festa major de la Cristiandat”. De la organización del espectáculo se encarga uno de los habitantes de pueblo, a menudo por tradición familiar, ya que la función se suele heredar de generación en generación.

Como se trata de un espectáculo en el que, junto con la palabra hablada y cantada, juegan un papel importante también los elementos coreográficos, el “teatre del carrer” igualmente es conocido bajo las denominaciones “dances dramàtiques”, “ball parlat” o simplemente “ball”.

Los bailes dramáticos son un elemento indispensable de la parte popular de la “festa major”, la cual siempre viene a continuación de las ceremonias religiosas, es decir, de la misa y la procesión. Además de los bailes dramáticos, otros elementos de las fiestas populares son la comitiva popular por el pueblo, llamada “cercavilla” o “seguici popular”, en la que figuran toda una serie de seres fantásticos y demoníacos (gegants i capgrossos, dracs, cuques feres, mulasses, àligues, diables), las torres humanas llamadas “castells”; las corridas de toros, la audición de sardanas, los fuegos artificiales, la actuación de grupos folclóricos, etc.

Los bailes dramáticos se difundieron por toda Cataluña sobre todo durante el siglo XVII, pero su tradición tiene raíces aún más lejanas. Según Joan Amades (1999: 73), distinguimos entre ellos dos tipos básicos, los cuales, a su vez, se pueden subdividir en dos subgrupos según su temática sea religiosa o profana.

I. El tipo en el que el elemento principal es la danza y la palabra recitada es secundaria o no figura en absoluto. Estos bailes pueden ser reflejo de antiguos ritos de las desaparecidas religiones precristianas, que tenían por función asegurar la prosperidad de la gente que se dedicaba a la agricultura y al pastoreo. Podemos poner como ejemplo los conocidos como “ball de bastons”, “ball de cintes”, “ball de gitanes”, “ball de ram”, etc. Se trataría, por lo tanto y salvando las abismales distancias, de un tipo correspondiente a los “juegos (o bailes) rituales” eslovacos (“obra-



Moxiganga de Vilafranca del Penedès.

dové hry”) (Luther, 2000: 238). Entre los bailes con temática inspirada en la religión cristiana encontramos, por ejemplo, la “moixiganga” de Sitges o de Vilafranca del Penedès, que representa la Pasión de Cristo, o el “ball de Sant Ferriol” del que nos ocupamos más adelante.

II. El tipo en el que el elemento principal es el diálogo dramatizado, siendo el baile sólo un elemento de acompañamiento. Los bailes más antiguos de este tipo tienen temática religiosa como, por ejemplo, el “ball del Sant Crist” de Salomó, el “ball de Sant Magí” y el “ball de Santa Tecla”, patronos de Tarragona, “ball de Santa Llúcia”, etc. En comparación con el primer tipo de baile, éstos son más modernos, habiendo surgido de los misterios medievales, cuyas representaciones poco a poco se desplazaron de las iglesias a la calle y allí se secularizaron. Se trataría, por tanto, de formas dramáticas más o menos correspondientes a los “pašiové hry” y “martyrologické hry”, es decir, “autos de la Pasión” y “autos martirológicos” eslovacos (Luther, 2000: 251).

Entre los bailes con prevalencia de diálogos se dan también los de inspiración profana, que pueden ser de temática:

- a) histórica, p. ej. “moros i cristians” o “turcs i cavallets”.
- b) caballeresca, p. ej. “Manrique el Trovador”.
- c) de bandidos, p. ej. el “ball de Serrallonga” o
- d) festiva, p. ej. “dames i vells”, “criades”, “cornuts”, etc.

Estos bailes representan el estrato más reciente de los bailes dramáticos.

Entre los bailes inspirados en la temática de bandidos, o con motivos relacionados con el bandolerismo, encontramos dos: el “ball de Sant Ferriol” y el “ball de Serrallonga”.

6.2.2. LOS BAILES DRAMÁTICOS CON TEMÁTICA DE BANDIDOS

6.2.2.1. EL “BALL DE SAN FERRIOL”



Ball de Sant Ferriol en Sant Vicenç de Castellet.

En primer lugar mencionamos este baile, porque tiene una lejana relación con el bandolerismo. Los bailarines no representan a bandoleros propiamente dichos, ni llevan sus atributos típicos, sino que representan a San Ferreolo, que en Cataluña es venerado como patrón de vinicultores y borrachos, y junto con San Dimas, también de ladrones y bandidos. Su fiesta se celebra el 18 de septiembre, y es también patrón de algunas poblaciones catalanas, como, por ejemplo, del pueblo de Ceret en el Vallespir. El baile lo interpretan

niños, que bailan con dedo índice alzado, imitando así la posición de San Ferreolo, cuyo cuerpo fue hallado incorrupto muchos años después de su muerte, con el dedo apuntando hacia un tonel que siempre estaba lleno de vino, tal como lo narra la leyenda popular (vid. § 4.2.1.1.).

6.2.2.2. EL “BALL DE SERRALLONGA”¹¹⁰

Joan Amades asegura que el “ball de Serrallonga” es el más difundido no sólo entre los de temática de bandidos, sino entre los bailes dramáticos en general. Su tradición se originó en las regiones donde Joan Serrallonga (1594-1634) actuó como bandolero, es decir en la sierra de les Guillerries y en la Plana de Vic. De allí se propagó por todo el Principado hacia el sur, y también hacia el norte, por la Cataluña francesa, de modo que surgió un mosaico de diferentes, y a la vez parecidas, variantes. La tradición del “ball de Serrallonga” se aclimató en Cataluña a lo largo de los siglos XVIII y XIX, si bien, los estudiosos suponen que se pudo interpretar por primera vez en tiempos todavía no demasiado alejados de la vida del bandolero. Partidarios de esta hipótesis son, por ejemplo, Marià Milà i Fontanals y Joan Fuster, para quienes el hecho de que algunos los personajes del baile lleven los nombres de los que fueron en realidad miembros de su cuadrilla demostraría que, cuando empezaron difundirse tales representaciones, dichos nombres estaban todavía frescos en la memoria popular (Amades, 1999: 135).

Sin embargo, averiguar cuándo ciertamente empezó a interpretarse el “ball de Serrallonga” en las calles de los pueblos y ciudades catalanas, no es posible, porque no hay documentos históricos de ello. La mayoría de las versiones de los textos que han llegado hasta nuestros días proceden de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El texto más antiguo conocido hasta ahora es la llamada *Versión de Tona*, que data del año 1760 y se conserva en la Biblioteca del Ateneo Barcelonés.

Quien primero se dedicó a buscar y recopilar los textos del “ball de Serrallonga” fue Joan Amades. Algunas versiones son manuscritas, otras se han conservado en forma impresa. Joan Amades consiguió recopilar algunas versiones antiguas de finales del siglo XIX y principios del XX. Dos de ellas proceden de la Cataluña francesa: “Lo ball d’En Serrallonga” de Bula Terranera (1869) y “Lo ball d’En Serrallonga” de Palau del Vidre (1909). Otras versiones provienen de la Cataluña española: el “ball de Serrallonga” de Mataró, copiado de un manuscrito datado del año 1856, el “ball de Serrallonga” representado en Gràcia (1870), el “ball de Serrallonga”, representado en Pardines (1921), “ball de Serrallonga” de Altafulla (antes del 1931), el “ball de Serrallonga” de Alcover, del año 1942 y el “ball de Serrallonga” de Sant Joan les Fonts.

6.2.2.2.1. Estructura y componentes del “ball de Serrallonga”

La representación del “ball de Serrallonga” no consiste sólo en el espectáculo coreográfico, sino que lo construyen otros varios elementos, que se alternan o se simultanean. Se cuentan entre ellos la comitiva popular, el espectáculo dramático, el acompañamiento musical y el espectáculo piro-técnico. La más importante se considera la parte que se centra en espectáculo dramático. Al margen podemos apuntar que el aprovechamiento sincrético de diferentes formas de expresión en la realización de un espectáculo es un rasgo típico del teatro popular en general.

¹¹⁰ La denominación de espectáculo varía en catalán entre “El ball de Serrallonga”, “El ball d’en Serrallonga”, “El ball del Serrallonga”, “El ball de Joan Serrallonga”.

1. La comitiva popular

El espectáculo del “ball de Serrallonga” empieza en realidad antes de su inicio oficial en la plaza o en otro lugar destinado a ello. La cuadrilla de los bandidos atraviesa solemnemente la localidad, mientras los miembros del grupo bailan libremente solos, en parejas o invitan al baile a la gente del público. En la actualidad es frecuente que, a su paso por el pueblo, los bandidos se detengan ante algún establecimiento público para tomarse un refrigerio. Los bandidos suscitan interés y admiración entre los viandantes por su extraordinaria apariencia: van vestidos con trajes históricos y muestran orgullosos sus armas de fuego. Es habitual que aún antes que lleguen al lugar dónde ha de transcurrir el espectáculo, ya estén rodeados de una multitud de curiosos y admiradores.



Comitiva popular del “Ball de Serrallonga” de Vilanova i la Geltrú.

2. El espectáculo dramático

I. La fundación de la cuadrilla

Todas las variantes actuales del “ball de Serrallonga” son idénticas en su primera parte, que consiste en la interpretación de la escena de la fundación de la cuadrilla. Serrallonga es el jefe del jurado, ante el cual los aspirantes al oficio de bandidos tienen que demostrar sus buenas cualidades. El jurado consta de tres miembros: Serrallonga, Joana y el hijo habido en común.

Los bandidos forman delante del jurado en dos filas o en círculo, sirviendo de escenario el espacio de en medio. El último en la fila se acerca haciendo zig-zag por entre los bandidos allí reunidos y luego se planta delante de ellos. Acompañado por los músicos, improvisa unos cuantos pasos al ritmo de música y empieza su discurso. Los discursos de los bandidos son parecidos entre sí, por lo menos el inicio es idéntico para todos. Consiste en un saludo ceremonioso dirigido al capitán, a lo que el capitán responde preguntando por el nombre del bandido y el bandido se presenta:

- *Serrallonga, Déu vos guard.*
- *Qui sou vós, que no us conec?*
- *Jo sóc...*

(Amades, 1999: 78)

Algunas veces el bandido es elocuente y su discurso es largo y rico en detalles, pudiendo entrar en diálogo con el capitán o los demás miembros del jurado; otras veces el bandido sólo ofrece escasas informaciones sobre sí. Los bandidos se esfuerzan por alabar sus cualidades necesarias para el bandolerismo y así quieren demostrar su aptitud para formar parte de la cuadrilla. Entre las capacidades necesarias para el bandido se hallan la astucia, la audacia, el desparpajo, etc. Cada discurso termina con el disparo del trabuco al aire. Seguidamente el bandido se coloca a la cabeza de la fila, para que pudiera salir otro. La escena continúa hasta que se han presentado todos los bandidos.

La escena de la fundación de la cuadrilla es en las versiones actuales el principal motivo dramático; en las versiones más antiguas, sin embargo, no era así. Por ejemplo, en la versión de Tona (1760) el núcleo del espectáculo lo formaba la siguiente escena: en el centro de la plaza estaba colocada una colmena y los bandidos hacían movimientos como si espantaran las abejas que volaban a todo alrededor. El más audaz de todos, Fadri de Sau, se acercaba a la colmena y la abría. Para la sorpresa de todos, no salían de allí abejas, sino un gato, al que antes habían cerrado allí. Después de representar esta escena cómica, los actores populares interpretaban una pelea entre Serrallonga y Tallaferro.

II. La pelea

Después de que el último bandido hubiera pronunciado su parlamento y regresado a su sitio, empieza el intermedio dramático-coreográfico, llamado “la peleia”, que representa un combate de esgrima: los bandidos sacan las armas y las cruzan con los que están enfrente, golpeando al ritmo de la música. Luego forman un círculo alrededor del trío protagonista, bailan y al final todos juntos disparan al aire.

Esta escena, según Joan Amades, tiene relación con el tipo de los antiguos bailes rituales, conocidos como “danzas de espadas” o “danzas de bastones”, que tenían su origen en las prácticas rituales de tipo agrario, con las que se pretendía propiciar el brote de las plantas y la renovación del ciclo de la naturaleza.

III. La emboscada

En algunas variantes, después de la fundación de la cuadrilla, el espectáculo continúa con una escena dramática llamada la “l’emboscada”, en la que los actores populares interpretan la escena de un asalto de bandidos, al que sigue la captura del capitán y su compañera y su posterior liberación.

En un rincón de la plaza hay amontonadas unas ramas de pino, que representan el bosque. Cerca de allí se acomodan en el suelo Serrallonga y Joana, se preparan para comer, mientras que la banda (“la colla”) se aleja. Entonces viene el turno de una pareja de actores nuevos, llamados “los transeúntes” (“els passants”), los cuales se convierten en el blanco del asalto de los bandidos. Tiene lugar una lucha en la que suenan muchos disparos. Mientras más ruido hacen los bandidos, mejor se considera la escena. En medio del caos intervienen los mozos de escuadra y detienen a Serrallonga y a Joana como culpables. El capitán de bandidos no se resiste, pero pronuncia un discurso en el que se defiende de la detención diciendo que es cobarde y malvado detener a una persona mientras come y bebe y que si no hubieran dado estas circunstancias, jamás le habrían podido capturar. Serrallonga logra convencer a los mozos de escuadra para que le suelten junto con su compañera.

Los tres pasos que acabamos de describir representan el espectáculo completo del “ball de Serrallonga”, pero frecuentemente no se dan en su totalidad. Las versiones que se ofrecen en la actualidad suelen ser de contenido más simple, consistiendo generalmente en la escena de la fundación de la cuadrilla (por ejemplo, el “ball d’en Serrallonga” de Tarragona 1999). “La peleia” y “l’emboscada” eran típicas de los bailes de principios del siglo XX.

3. El componente coreográfico y musical del espectáculo

Una parte indispensable del “ball de Serrallonga” es el acompañamiento musical. Los músicos vienen a la plaza junto con la cuadrilla y se sitúan detrás de las dos filas de los bandidos, for-

mando un semicírculo. La música suena entre los diálogos y en las improvisaciones coreográficas de los bandidos.

La instrumentación no tiene reglas establecidas, pueden tomar parte en ella diferentes instrumentos, los más frecuentes de los cuales son el “flabiol” (caramillo), la “tarota” (chirimía), la “gralla” (dulzaina), el “acordió” (acordeón), el “sac de gemecs” (gaita) y el tambor. Algunas partes del espectáculo están acompañadas sólo por un tamboreo rítmico. El fondo sonoro del espectáculo lo forman también los disparos, gritos y silbidos, por lo que el espectáculo suele ser muy ruidoso.

Aunque sea cierto que no existe un estilo musical “de bandidos” especialmente definido, algunas composiciones pueden tener connotaciones ligadas con el bandolerismo. En el repertorio de la música popular catalana figura una composición llamada “*Marxa de Serrallonga*” que, sin embargo, no se interpreta exclusivamente en el baile de bandidos, sino también en otras ocasiones. Por ejemplo, en Tarragona se utiliza como acompañamiento al “ball de Sant Andreu”, y sólo por curiosidad apuntamos, que la misma marcha también es conocida como “*Marxa dels Pastorets*” y se interpreta en un auto de Navidad llamado “Els Pastorets”, comparable con “los autos de Navidad” eslovacos.

La coreografía del baile es simple: los bandidos en su baile solista suelen improvisar los pasos, en los bailes comunes realizan varias figuras, por ejemplo, el “ball de la cuca” o la “cremallera”.

4. El fondo acústico de la representación: “els Trabucaires”

Recibían la denominación “trabucaires”, tal como hemos explicado en los capítulos anteriores (vid. § 2.2.2.3.), un tipo especial de bandidos, activos en el siglo XIX, que se dedicaban sobre todo al secuestro y exigencia de rescate. Así fueron llamados por el arma que llevaban y con la que amenazaban, el trabuco. Dicha arma tiene una relación muy profunda con el bandolerismo, porque se considera atributo no sólo de esta clase específica de bandidos tardíos, sino atributo de los bandoleros en general.

Los grupos folclóricos (“colles”) de trabucaires, armados con trabucos y vestidos de bandidos, llevan a cabo una actuación aparte dentro del marco de los diferentes espectáculos populares, pero su número no consiste en representar una escena coreográfica o dramática, sino en realizar una exhibición pirotécnica, en la que la atracción principal son los disparos al aire. Por ejemplo, en el “ball de Serrallonga” no intervienen en calidad de actores o danzantes, sino se ocupan exclusivamente de asegurar un fondo ruidoso a espectáculo.

El disparo del trabuco por parte del trabucaire no tiene por qué evocar sólo la sensación de miedo que probablemente suscitaba en la gente de tiempos pasados, sino que sus efectos y connotaciones pueden ser de lo más variado. Las exhibiciones de los grupos folclóricos de trabucaires se incluyen a menudo en las fiestas organizadas para dar la bienvenida a la primavera, porque el ruido de los disparos tiene que despertar las nuevas fuerzas de la naturaleza, que resucita del letargo invernal. Los disparos de los trabucaires suenan también en la despedida con el año viejo, concretamente en la aldea Centelles en la llamada “Festa del Pi”, celebrada el día de Santa Coloma (30 de diciembre). Los trabucaires son conocidos allí como “galejadors”, porque el verbo “galejar” en habla local significa “hacer ruido disparando trabucos”. Y, por fin, los grupos de los trabucaires son invitados a ciertas procesiones de la Semana Santa, porque el ruido de sus armas anuncia la Resurrección, lo que es costumbre sobre todo en las comarcas del Bages y del Solsonès.

Además de actuar en las fiestas más importantes del año, los grupos de trabucaires tienen un papel importante en cualesquiera otras celebraciones, porque con el ruido de las armas suelen

iniciarse casi todas las fiestas populares. También suelen intervenir con ocasión de visitas de personalidades importantes, para disparar una salva solemne, con la que se demuestre sonoramente el respeto en nombre de todo el pueblo. Esta es una costumbre muy antigua, porque originariamente como “trabucaires” se designaba a la guardia personal de los señores feudales, y entre sus deberes se contaba el de disparar salvas cuando el señor regresaba al castillo, y también con ocasión de visitas importantes.



Colla de “trabucaires” disparando al aire.

Además de los trabucaires, del fondo ruidoso de las fiestas catalanas se ocupan también otras formaciones populares, como son, por ejemplo, las figuras de “diables”, y también equipos de pirotécnicos profesionales, sobre todo en los espectáculos de fuegos artificiales a gran escala, como son “traques” o “castells de focs”. Por entre todas estas formaciones pirotécnicas, los trabucaires son los más representativos y sobre todo, los de la mayor movilidad.

En la actualidad están activos tanto en la Cataluña española como en la francesa muchos grupos folclóricos de trabucaires: por ejemplo la Germandat de Trabucaires, Geganter i Grallers de Sant Andreu, els Trabucaires de Cardona, la Colla de Trabucaires de Santa Coloma de Gramenet, els Trabucaires de Trinxeria, etc.

6.2.2.2.2. Los personajes del “ball de Serrallonga”

El número de personajes en las diferentes representaciones del “ball de Serrallonga” puede variar, así como la composición del grupo de danzantes. Sin embargo, en ningún caso pueden faltar el capitán Serrallonga con su compañera Joana y el hijo de ambos, llamado “Nen”, “Xiquet”, “Hereuet” o “Bordet”.

Según testimonian las fuentes documentadas por Joan Amades, a principios del siglo XX se celebraban espectáculos del “ball de Serrallonga” en los que figuraban más de setenta personajes, de los que aproximadamente cincuenta desempeñaban papeles hablados. Alrededor de una docena de actores acudía a caballo. En el pueblo de Vilafranca en las versiones más antiguas del “ball de Serrallonga” salían alrededor de treinta bandidos, además de unos cuantos carabineros y mozos de escuadra, pero nunca el número total sobrepasaba los cincuenta. En actualidad los bailes se realizan con menor número de actores, generalmente entre diez y veinte.

Cada personaje que interviene en el “ball de Serrallonga” tiene su propio nombre. Aunque pueda existir bastante diversidad, los más frecuentes son los siguientes: Cap d’Euran, Simó de Londres-o Simó de l’Hombro, Gollut, Pere Blau-Blavet, Vermell, Tendret-o Germà Tendre, Xacò-Xaca Panada, Pineda, Marxant, Barbeta, Rocamora, Petit Fornés-Petit Jornés, Gabaig, Miquel Ganyada-Miquel Gainada, Segimon Sala-Simó Sales, Ginestar, Peret Xinxola, Simonet, Roca Guinart-Roca Guinarda, Tallaferro.

Algunos de estos nombres son de auténticos miembros de la cuadrilla de Serrallonga, como es el caso del Fadri de Sau, Madriguera, Ganyadua Gornés o Gollut. Entre todos ocupa un lugar privilegiado quien es considerado como el compañero más fiel de Serrallonga, el Fadri de Sau, que no puede faltar en ningún espectáculo.

Otros bandidos fueron incluidos en la cuadrilla de Serrallonga por la fantasía popular. Proviene de diferentes regiones catalanas y de diferentes épocas, de modo que con el Serrallonga histórico no tienen mucho en común. Tal es el caso de Pau Gibert, de Serraller (siglo XVIII), del Marxant o de los bandidos conocidos como Xafa-roques (siglo XIX).

Además de los bandidos anteriormente mencionados, en el “ball de Serrallonga” salen unos



Serrallonga, Joana, Bordet y demás personajes del “ball de Serrallonga” de Vilanova i la Geltrú.

cuantos personajes ficticios que no tienen nada en común con el bandolerismo catalán real, pero que se han convertido en parte esencial del espectáculo, cumpliendo cada uno de ellos un papel establecido ya por la tradición. Se trata de los personajes del Gavatx, l’Estudiant, l’Astut, en Robert.

La figura del Gavatx desempeña el papel del gracioso. Su actuación es

muy cómica, simplemente por el hecho de que habla con una lengua mixta catalano-francesa-occitana. Gavatx intenta hacer reír al público también con su baile: antes de pronunciar el discurso baila un número como solista en el que incluye muchos elementos extravagantes y cómicos.

Es interesante el hecho que la figura ridiculizada del Gavatx se halla también en las versiones del “ball de Serrallonga” que provienen de lo que hoy día es Departamento de los Pirineos Orientales. “Gavatxos” son aquellos que no hablan catalán, con lo que se demuestra que los roselloneses se sienten (o, por lo menos, se sentían en tiempos) diferentes de los franceses “de verdad”. En el folclore catalán los franceses están muchas veces vistos como personas ridículas.

Otro personaje típico del “ball de Serrallonga” es l’Estudiant. Va vestido con el traje típico de los estudiantes de las antiguas universidades españolas, con capa y sombrero de medio queso, en el que está atravesada una cuchara de madera. No va armado, pero lleva consigo una guitarra. Con su canto advierte al capitán que entre los bandidos hay un traidor dispuesto a venderle. Sus comentarios y actitudes también buscan la sonrisa del público: por ejemplo, cuando confiesa que, aunque estudió durante siete años, sólo consiguió aprender unos cuantos salmos. Otro momento cómico de su actuación es cuando saca una baraja (su “material de estudios”) y la tira por encima de las cabezas de los espectadores. Serrallonga lo admite a la cuadrilla y le atorga la función del cocinero, porque no es “home d’armes”. Se trata de un personaje goliárdico, un especie de tuno, que pasó a la cuadrilla de bandidos probablemente de la literatura semipopular o culta.

L’Estudiant es una figura relativamente nueva en el “ball de Serrallonga”. En las versiones más antiguas no aparece. Como su antecesor se considera el bandido Brivart de la versión de Tona (siglo XVIII), porque este bandido presume de su pasado de estudiante. Se presenta como un ex-estudiante de teología.

En las localidades Valls y Alcover se encontraba, en las versiones recogidas por Joan Amades, también el personaje de l'Astut. Algunos folcloristas ven en l'Astut al antecedente de l'Estudiant, precisamente porque su nombre podría estar formado originariamente por la abreviación de la palabra l'Estudiant (los vocales [a] y [e] en catalán oriental se neutralizan y en la posición átona se pronuncian como [ə]).

El personaje de en Robert juega el papel del traidor. De los demás se distingue por llevar consigo una bolsa con dinero, al igual que Judas. Habla con voz recelosa y sus movimientos son esquivos, como si a cada momento intentara esconderse. Mientras que los demás bandidos están armados con trabucos, Robert lleva consigo un puñal, símbolo de la traición. El personaje de Robert, con antecedentes en la literatura romántica europea, lo introdujo Víctor Balaguer (1824-1901) en su novela *Don Juan de Serrallonga* (1859) y de allí pasó al acervo popular.

El siguiente personaje del “ball de Serrallonga” es el Diable, en los manuscritos de los antiguos bailes llamado también “Diable burleta” es decir “Diablo burlón”, el cual tiene por propósito hacer reír el público al final del espectáculo. Pronuncia un largo discurso satírico, lleno de crítica social sobre temas de actualidad. El Diablo no sólo hace reír, sino también pronuncia un lección moralizante, aunque esto es más propio de las versiones antiguas de los bailes dramáticos. Por ejemplo, el “ball de Serrallonga” de Tona concluye con una exhortación del Diablo a no seguir el ejemplo de los bandidos, para no acabar en el infierno. Al concluirse el espectáculo, el Diablo recoge el dinero del público.

En algunas localidades, el prólogo y el discurso introductorio en el que se pedía atención al público, lo pronunciaba un personaje de mozo llamado Volant.



Joan de Serrallonga siempre es representado, por sus vestimentas, como un noble del siglo XVII.

El aspecto exterior de los bandidos en el “ball de Serrallonga”

Los actores populares que representan papeles de bandidos durante el espectáculo lucen el traje típico del campesino catalán: pantalones oscuros que llegan hasta las rodillas, faja roja, camisa blanca, chaleco y capa gascona de pastor. Se cubren con el típico gorro rojo, llamada “barretina”, que es una variante doméstica del gorro frigio. De los campesinos se distinguen, sin embargo, por el hecho de ir fuertemente armados: llevan una bandolera, de la que cuelgan diferentes armas.

Serrallonga se presenta en un traje diferente al de los demás bandidos: su supremacía queda evidente ya en el detalle de que va vestido de caballero, es decir, como un noble del siglo XVII. Sus prendas típicas son la capa negra, el chambergo con pluma y los zapatos adornados con una hebilla.

Los bandidos están armados con trabucos (*trabuc*), pero también con una serie de armas diferentes (*fusell*, *punya*, *daga*, *ganivet*, *sabre*, *pedrenyal*, *pistoles*). Joana con su hijo, a diferencia

de los demás, llevan pistolas de época. Todos los bandidos llevan consigo una espada, bien de metal o de madera.

Sobre todo en el siglo XIX y a principios del siglo XX, el uso de las armas en los espectáculos del teatro de la calle fue causa de muchos conflictos y desórdenes públicos. La intranquila situación político-social tuvo como consecuencia que varias veces se prohibió el uso de armas en los espectáculos populares, o que fuera necesario tener un permiso especial de las autoridades.

6.2.2.2.3. El valor lúdico y moralizante del “ball de Serrallonga”

El “ball de Serrallonga” se empezó a interpretar para conmemorar los hechos del célebre bandido y para que su recuerdo no cayera en el olvido.

En los textos más antiguos del “ball de Serrallonga”, que datan de los siglos XVIII y XIX, se considera, sin embargo, como más importantes no la función conmemorativa, sino las funciones educativa popular y moralizante. El espectáculo tenía como meta advertir al público sobre lo perjudicial y dañino que suponía la existencia de cuadrillas de bandoleros. A diferencia de las versiones hodiernas, su tono era serio, su tarea no era la de divertir, sino la de advertir y dar lecciones.

Por ejemplo, en la primera parte de la versión del “ball de Serrallonga” de Tona el hijo de Serrallonga, llamado en este texto “Nen”, recita ya en la primera parte unos versos que tienen tono claramente moralizador. Nen presenta a su padre con un cariz muy negativo, diciendo que:

*- En estos temps va regnar
Serrallonga ab sa quadrilla
causant en el Principat
gran confusió y ruhina.
(Amades, 1999: 218)*

Declara que, aunque todos los bandidos eran valientes y hábiles con las armas, al final todos cayeron en manos de la justicia y en el patíbulo de Barcelona recibieron su castigo. Su discurso concluye con unas palabras de exhortación para todos aquellos que pudieran sentirse tentados a seguir el ejemplo de los bandidos:

*- Ja ho veyeu, irats valents,
vostras vidas en què pàran,
deixau eixas valentias
y lo dur pes de las armas.
(Amades, 1998: 218)*

En el discurso de Joana también está incluida la lección moralizante. Advierte que la vida fuera de la ley es peligrosa e incómoda, pues los bandidos nunca pueden vivir tranquilamente, temiendo siempre la traición.

Y por fin, el “ball de Serrallonga” no se limita sólo a dar consejos, sino que ofrece también un ejemplo a seguir. Lo plantea el bandido Bordegàs, quien decide dejar el bandolerismo para dedicarse a la vida espiritual. En su decisión le sigue también Joana.

Este carácter moralizante, típico de la versión de Tona, está en menor medida presente también en las versiones más tardías del siglo XIX y de principios del siglo XX, y totalmente ausente en las versiones actuales. En el transcurso del siglo XX podemos notar, como el estilo del “ball de Serrallonga” cambia poco a poco. Aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XX, Joan Amades observa que en el teatro popular empieza a prevalecer el estilo burlesco. Por ejemplo, en el año 1954 en el pueblo de Mataró se anunció el “ball de Serrallonga” como “paròdia”, y de acuerdo con este título, el espectáculo estaba concebido en tono alegre y satírico. Las versiones actuales continúan en esta línea de diversión popular, trazada desde mediados del siglo XX. Los diálogos de las versiones actuales del “ball de Serrallonga” están cargados de humor y el espectáculo está lleno de situaciones cómicas. En los discursos de los bandidos no faltan alusiones a los problemas y personajes de actualidad. Por ejemplo, en la versión del año 1999 de Tarragona los bandidos criticaban cosas como el crecimiento de la xenofobia (Ginestar), la abundancia de alimentos con componente dañinos, no ecológicos (Gavatxo), la propagación de la cultura barata de “los famosos” (L’Astut), etc. Los bandidos no se resisten a contar hasta chistes groseros, su lenguaje es libre, un poco gamberro, pero siempre gracioso.

6.2.2.2.4. El “ball de Serrallonga” en la actualidad

La historia del “ball de Serrallonga” en el transcurso del siglo XX está llena de altibajos. En la primera mitad prácticamente desapareció de calles y plazas, en la segunda mitad tuvo lugar su recuperación y renovación.

La interrupción de la tradición del “ball de Serrallonga” está relacionada con el hecho de que desde la segunda mitad de los años ochenta del siglo XIX, en las regiones catalanas empezó a descender el interés por las costumbres populares en general y por los bailes dramáticos en particular. Una causa de esto la podríamos hallar en el deterioro de la situación social, económica y demográfica de las provincias catalanas. La tercera guerra carlista (1862-1876), la guerra franco-prusiana (1870) en relación con la Cataluña del Norte, la plaga de filoxera (1879), la epidemia de cólera (1884-1886) y las guerras coloniales en Cuba y Filipinas (1868-1898) casi acabaron con el cultivo de las tradiciones populares en las ciudades y pueblos catalanes. Por ejemplo, en Tarragona estuvieron durante algunos años prácticamente prohibidos todos los bailes dramáticos durante las fiestas de la patrona Santa Tecla, pues las fuerzas vivas consideraban que tales espectáculos eran indignos y poco representativos para una capital de provincia. En otras localidades catalanas (Vilafranca, Capafons, Mataró y en la comarca de Ripollès) se conservó la tradición del “ball de Serrallonga” un poco más de tiempo que en las ciudades grandes. Los últimos espectáculos se representaron en los años veinte del siglo XX: en el año 1920 en las ciudades de Ripoll y Verges, en el año 1921 en Pardinyes, en el año 1928 en Cànoves. En Mataró se organizó el último espectáculo en el año 1930. Excepcional fue el caso de la localidad de Alcover, donde se conservó el espectáculo durante más tiempo (hasta el año 1942), de modo que los habitantes de más de allí todavía recordaban los versos que sonaron allí, cuando la tradición volvió a reverdecir.

Desde los mediados del siglo XX, sin embargo, la situación empezó a mejorar, y en Cataluña se pudo notar un incremento del interés por las tradiciones populares. Ciudades y pueblos apoyaban la renovación de dicha tradiciones populares organizando competiciones entre diversos grupos de actores no profesionales, es decir, entre les “colles”, de modo que su esfuerzo se veía incentivado por los premios.

Por ejemplo, en la localidad de Vilafranca del Penedès, donde el espectáculo se había perdido a finales del siglo XIX, se renovó en el año 1980. En Tarragona surgió la idea de revivir el

“ball de Serrallonga” en el año 1986. Un grupo de entusiastas empezó en primer lugar a recopilar la documentación histórica relacionada con este espectáculo popular. La más accesible fue la información de la organización del “ball de Serrallonga” de la primera mitad del siglo XX y como ejemplo sirvió concretamente el “ball” representado en Vilanova i la Geltrú. Además, los grupos folclóricos podían preguntar de las costumbres del pasado a los más viejos del lugar, o podían reconstruir el transcurso del baile gracias a antiguas fotografías. Por fin, el espectáculo logró a introducirse en las calles de Tarragona en el año 1987, y desde entonces se organiza anualmente durante Les Fiestas de Santa Tecla, es decir en los días 22 y 23 de septiembre.

Hoy en día se celebra también el espectáculo del “ball de Serrallonga” en las localidades de Vilafranca del Penedès, Terrassa, Vilanova i la Geltrú y Torredembarra.



“Festes de Toca-son” en Taradell.

En la Cataluña francesa (Catalunya del Nord) se interrumpió la tradición del “ball de Serrallonga” en el año 1909. La última vez que se organizó dicho “ball” fue en la localidad de Palau del Vidre. La tradición se renovó más tarde que en España, en el año 2005, cuando un grupo folclórico (denominado “colla de la Trinxeria” en honor del caudillo de la Guerra de la Sal) interpretó el “ball de Serrallonga” en Baó, un pueblo situado en las cercanías de Perpiñán.

6.2.2.3. LES FESTES DE TOCA-SON

A finales del siglo XX empezaron a aparecer en las calles también otras fiestas populares relacionadas con la tradición de los bandidos, y no es Serrallonga la única figura inspirativa de ellas. Por ejemplo en la ciudad de Taradell se celebran anualmente desde 1993 “Les Festes de Toca-son”, cuyo contenido consiste en un espectáculo dramático popular, parecido al “ball de Serrallonga”.

Bibliografía

- AMADES i GELATS, Joan (1982) *Costumari català*. I.-V. Salvat. Edicions 62. Barcelona.
- AMADES i GELATS, Joan (1999) *El ball de Serrallonga*. Edicions El Mèdol. Tarragona.
- BALAGER i CIRERA, Víctor (1988, traducció de Valeri Serra Boldú de la 5^a edició castellana publicada el 1923) *Don Joan de Serrallonga I, II*. Editorial Curial. Barcelona.
- Ball d'En Serrallonga*. (1999) Tarragona.
- El ball de Serrallonga. Bandolers i trabucs*. Quaderns de la Festa Major. Santa Tecla. (1987). Tarragona.
- FUSTER, Joan (1963) *El bandolerisme català II. La llegenda*. Aymà. Barcelona.
- GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.
- LEŠČÁK, Milan; SIROVÁTKA, Oldřich (1982) *Folklór a folkloristika (O l'udovej slovesnosti)*. Smena. Bratislava.

LUTHER, Daniel (2000) "*Ludové divadlo*". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 237-258.

MASSIP BONET, J. Francesc (Estudi i edició de M. Garrich, L. Kovács, F. Massip, X. Torres) (2004) *Serrallonga, Déu vos guard : història, cultura i tradició del bandoler Joan Sala, àlies Serrallonga. El ball parlat de Perafita* (Lluçanès, segle XVIII). Centre d'Estudis del Luçanès. Ajuntament de Perafita.

MENCHON i BES, Joan; ROCA DOMEDEL, Ester (2002) *El Ball d' En Serrallonga de Tarragona. Quinze anys de parlaments* (1987-2001). Els Titans, Sèrie Festa Major, 2, Tarragona.

REGLÀ, Joan (1962) *El bandolerisme català I. La història*. Aymà. Barcelona.

ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.

SOLER i AMIGÓ, Joan (1998) *Enciclopèdia de la fantasia popular catalana*. Editorial Barcanova. Barcelona.

Discografia

DANSES TRADICIONALS CATALANES. Cobla Sant Jordi, director: Jordi León. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Centre de Promoció de la Cultura i Tradicional Catalana. 6463 (La pista nº 11 contine el *ball de Sant Ferriol de Senterada*).

GRALLES Y CASTELLS. Escola de grallers de Sitges. Àudio-Visuals de Sarrià. 25.1558. (La pista nº 10 contine la peça titulada *Marxa dels Pastorets*, també conocida como *Marxa d'En Serrallonga*.)

LA SARSUELA CATALANA. Aria Recordings 1024. (Contine fragments de la zarzuela de Francesc Pujols i Enric Morera *Don Joan de Serrallonga* cantados por Josefina Bugatto y Emili Vendrell.)

LES FESTES DE SANTA TECLA-TARRAGONA. Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular. Fonoteca de música tradicional catalana. Sèrie 3: Festes Tradicionals. Volum 2. (La pista nº 12 del primer CD contine la *Tronada i parlaments del ball de Serrallonga*).

7. Conclusiones

7.1. EL BANDOLERISMO EN ESLOVAQUIA Y EN CATALUÑA

7.1.1. LOS BANDOLEROS NACIONALES EN UN CONTEXTO MÁS AMPLIO

El bandolerismo como fenómeno social se manifiesta a lo largo de la historia en diferentes lugares de Europa, estando su aparición y desarrollo condicionado en todas partes por unas circunstancias parecidas. Además de la tensión entre el estrato social de los siervos y el de los señores feudales, cuya importancia subrayan tradicionalmente los historiadores eslovacos, hay que tener en cuenta también otros factores de carácter político y social.

Para determinar la tipología del bandolerismo no podemos tomar como referente un territorio delimitado por las fronteras políticas antiguas o actuales de Europa, sino que hay que ubicarlo en contextos geográficos más amplios. Si tal o cual bandido nació en el territorio de lo que hoy en día es Eslovaquia, podemos afirmar que se trata de un bandido eslovaco, pero ya sería menos adecuado hablar de un “bandolerismo eslovaco”, porque en las cuadrillas que robaban y se cobijaban en el territorio de la Eslovaquia actual se juntaban eslovacos, polacos, ucranianos y moravos, y hacían pillaje no sólo en Eslovaquia, sino también en las zonas fronterizas de los países colindantes. Los mismos bandidos “pertenecen” a más que a un pueblo. Por ejemplo, Jánošík era natural de Terchová (Eslovaquia Central), pero forma parte también de la historia del bandolerismo en Polonia y en Moravia, donde igualmente lo consideran suyo. En este sentido, sería más apropiado hablar del “bandolerismo en Eslovaquia” o del “bandolerismo en Cataluña” que del “bandolerismo eslovaco” o del “bandolerismo catalán”.

Así pues, los historiadores resuelven este problema tratando el bandolerismo en unos contextos más amplios que los nacionales. Si quieren denominar el tipo de bandolerismo característico de alguna zona, toman en cuenta otros factores más determinantes que la nacionalidad del bandido, y tales factores desde el punto de vista de las condiciones favorables para el desarrollo del bandolerismo son indudablemente los geográficos, en especial la orografía. De este factor depende la densidad de población, su actividad laboral y, consecuentemente, también el grado de desarrollo económico de la zona, así como otras condiciones no menos importantes, como la inaccesibilidad del terreno. Es comprensible, por tanto, que el bandolerismo prosperara sobre todo en zonas montañosas, de modo que una denominación más concreta es aquella que alude al sistema montañoso en el que se concentraban las cuadrillas.

7.1.2. CLASIFICACIÓN DEL BANDOLERISMO DESDE DIFERENTES PUNTOS DE VISTA

1. Clasificación del bandolerismo desde el punto de vista geográfico

El historiador catalán Joan Reglà en su reflexión histórica planteada en la publicación *El bandolerisme calatà, La història* (1962: 14) incluye el bandolerismo catalán dentro de un más amplio “bandolerismo mediterráneo”¹¹¹, concepto que acuñó el historiador francés Fernand Braudel. Bajo la denominación de bandolerismo mediterráneo se engloban las manifestaciones de este fenómeno social en los países del Mediterráneo Occidental, concretamente en Cataluña, en el Sur



Cadena Carpática.

de Francia y en Italia. Es característico de la zona del Mediterráneo Occidental el hecho de que el bandolerismo se practicara no sólo en el interior, sino también en el litoral. La piratería y el corso¹¹², que amenazaba la costa catalana sobre todo en los siglos XVI y XVII, también llamados “bandolerismo del mar”, en el fondo tuvieron las mismas causas que el bandolerismo “clásico”. Todas las formas del bandolerismo en esta zona se incrementaron con el declive económico causado por las consecuencias negativas que tuvo para el Mediterráneo el descubrimiento de América y la crisis internacional suscitada por el peligro turco.

Para denominar el bandolerismo practicado en Cataluña también se utiliza el término de “bandolerismo pirenaico”. Bajo esta denominación se entiende la actividad

de los bandidos en las dos vertientes de los Pirineos, el macizo montañoso que separa la Península Ibérica del continente europeo. El término de “bandolerismo pirenaico” lo utiliza Joan Reglà en su ya mencionado estudio histórico, y también Xavier Torres en la publicación *Nyerros i cadells, Bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna* (1993).

Teniendo en cuenta las relaciones históricas, geográficas y culturales de índole más general, la historiografía eslovaca también estudia el bandolerismo en términos más amplios. Andrej Melicherčík analiza el bandolerismo en Eslovaquia como una de las manifestaciones del “bandolerismo carpático”. El macizo carpático se extiende desde Rumania hacia el Oeste, pasando por Hungría y Ucrania, y llega, señalando la frontera entre Eslovaquia y Polonia, hasta Moravia Oriental. El factor común que une todas las zonas carpáticas es, en primer lugar, el relieve montañoso y el paisaje boscoso. Este factor conforma unas muy parecidas condiciones de vida de la población carpática. El bandolerismo practicado en los condados del Norte de la Alta Hungría, es decir la

¹¹¹ BRAUDEL, Fernand: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II, II*, página 40.

¹¹² La piratería y la actividad corsaria eran dos fenómenos paralelos de difícil distinción entre ellos, pero basados en principios diferentes. Corsarios y piratas se parecían en su “modus operandi”: atrapaban naves en alta mar o hacían rápidas incursiones en las costas. Sin embargo, les diferenciaba su motivación, pues los piratas actuaban por su cuenta y riesgo, mientras que los corsarios contaban con el respaldo de un estado y actuaban sólo contra naves de países enemigos.

Eslovaquia actual, y el de las regiones limítrofes de Ucrania, Polonia, Silesia y Moravia estaba mutuamente relacionado, de modo que recibe la denominación de “bandolerismo de los Cárpatos Occidentales”.

Aunque hay también noticias de bandidos anteriores (por ejemplo, de la cuadrilla de Fedor Hlavatý en Eslovaquia Oriental alrededor del año 1493), en los Cárpatos Occidentales empezó a florecer el bandolerismo de una manera más notable desde el siglo XVI, alcanzando sus cotas más altas en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

2. Clasificación del bandolerismo desde el punto de vista temporal

En la tradición historiográfica hispánica se estudian las manifestaciones del bandolerismo también desde el punto de vista temporal. Desde esta perspectiva, el bandolerismo catalán se denominó como “bandolerismo barroco”. Esto se debe a que su época culminante se sitúa entre los siglos XVI y XVII, concretamente desde la última etapa del reinado de Carlos V hasta la Guerra de Separación en el año 1640. Aunque en la segunda mitad del siglo XVII y a principios del siglo XVIII todavía siguieran actuando en Cataluña importantes capitanes de cuadrillas, su actividad ya no se contaba entre los problemas sociales más preocupantes. Como ya se ha dicho, el bandolerismo en Cataluña alcanzó su apogeo más o menos en el transcurso de un siglo, aproximadamente desde el año 1540 hasta el año 1640. Se considera a Moreu Cisteller y a Antoni Roca como los primeros capitostes de esta “época de oro”, y el último gran bandido fue Joan de Serralonga (1594-1634).

En el conjunto de la historia de España hay dos momentos en los que el bandolerismo constituye un factor social importante. Además del ya mencionado bandolerismo barroco, los historiadores escriben también sobre el “bandolerismo romántico”. Sus protagonistas fueron los bandidos andaluces del siglo XIX. En este siglo Cataluña progresó, y todo lo contrario, el Sur español cayó en declive. Sierra Morena, que forma la frontera natural entre Andalucía y Castilla, se transformó en nido de bandoleros. Mientras que los bandidos catalanes son conocidos como “bandoleros pirenaicos”, los andaluces lo son principalmente como “bandidos de Sierra Morena”.

En la historiografía eslovaca, al contrario de lo visto en la española, no hay tradición de bautizar al bandolerismo carpático desde el punto de vista temporal con denominaciones tales como “barroco” o “clásico”. De los bandidos, como ya se ha visto, hay noticias desde la Edad Media hasta el siglo XIX, cuando vivió el último bandido eslovaco importante, Karolicek, si bien, se considera la época culminante del bandolerismo en los Cárpatos Occidentales aquella en la que estuvieron activos los dos más gloriosos capitanes de cuadrillas: Jánošík eslovaco (1688-1713) y Ondráš silesiano (1680-1715). Un elevado número de bandidos se constata también en los años treinta del siglo XVIII, pero, en general, la Paz de Satu Mare (1711) significó para toda la Europa Central el comienzo de una nueva época, caracterizada por el apaciguamiento de los conflictos militares y la consolidación de la situación social, cultural y económica. La segunda mitad del siglo XVIII trajo una notable mejora de las condiciones de vida del pueblo llano, lo que se reflejó en el descenso de la actividad delictiva. La época dorada del bandolerismo de los Cárpatos Occidentales la podemos situar a la segunda mitad del siglo XVII, alcanzando la primera mitad del siglo XVIII. Esto significa que en comparación con el bandolerismo pirenaico, el bandolerismo en Eslovaquia vivió su culminación un poco más tarde.

3. Clasificación del bandolerismo desde el punto de vista de la conflictividad social

Las raíces del bandolerismo carpático y mediterráneo se hunden profundamente en el pasado. En general, el bandolerismo se considera como una de las consecuencias negativas de las relaciones sociales del feudalismo, que otorgaba grandes privilegios al clero y la nobleza a costa de la servidumbre de amplias masas populares. Este conflicto social es, sin embargo, la base sólo de una de las formas, la más típica, de bandolerismo, pero había otras.

En la tradición historiográfica catalana se toman en cuenta dos tipos de bandolerismo: el “aristocrático” o “señorial” (bandolerisme aristocràtic o senyorial) y el “popular” (bandolerisme popular). El bandolerismo popular, es decir “el bandolerismo en el sentido propio de la palabra”, se entiende como una expresión de la protesta social de los humildes contra sus explotadores, mientras que el bandolerismo señorial surge como resultado de las rivalidades entre los señores feudales. Joan Reglà constata que el bandolerismo señorial en Cataluña es anterior al bandolerismo popular (Reglà, 1962: 14). La fecha de inflexión, a partir de la cual el bandolerismo popular empezó a ser más inquietante que los enfrentamientos armados entre los bandos nobiliarios, la sitúa Joan Reglà en el año 1539. En este año fue promulgada la primera pragmática¹¹³ contra el bandolerismo por parte de Carlos V, lo que significó el comienzo de una intensa persecución de bandidos en Cataluña.

Las dos formas del bandolerismo en realidad no existieron separadamente, sino que se complementaban y coexistieron hasta que poco a poco, debido a las condiciones sociales y políticas que determinaron el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, el bandolerismo señorial fue remitiendo, en tanto que el bandolerismo popular fue cobrando auge. Como opina Joan Reglà, los conflictos entre los poderosos prepararon el terreno para el desarrollo del bandolerismo popular, y lo suscitaron de una forma directa o indirecta. Tanto la inestabilidad social como los prolongados conflictos bélicos propiciaban las condiciones ideales para las dos formas del bandolerismo. Joan Reglà (1962: 15) cita la idea de Fernand Braudel, según la cual «*darrera de cada bandolerisme es troba l'ajuda dels senyors*». La aristocracia catalana fomentó el crecimiento del bandolerismo popular en el sentido de que puso las bases y automatizó la tendencia de resolver cualquier conflicto con las armas en la mano. Si se planteaba algún contencioso territorial, y eso era lo más frecuente, los nobles catalanes enseguida se alzaban en armas, y en tales enfrentamientos se veían activamente implicadas las masas populares. En los conflictos de importancia local los señores se servían de unos pequeños ejércitos privados (llamados “*bàndols feudals*”), para los que reclutaban peones entre los campesinos. Los soldados de estos ejércitos recibían una paga, pero también tenían permiso del señor para hacer pillaje por su cuenta y apoderarse libremente de lo que no era suyo. Cuando el conflicto se resolvía, el señor feudal disolvía el ejército, de modo que los soldados licenciados, para los que el servicio en el ejército había sido una fuente de sustento, se quedaban sin ingresos y a menudo se convertían en vagabundos. Estando acostumbrados a la vida militar, manejaban bien las armas y habían aprendido a imponer con violencia el derecho del más fuerte sobre la población civil. El estilo de vida más parecido al de ejército era el de los bandidos. Los vagabun-

¹¹³ La pragmática de Carlos V contra los bandidos catalanes fue promulgada en el año 1539 en Toledo. Prescribía prohibiciones y obligaciones, entre ellas, la más importante fue la prohibición de agruparse en cuadrillas, entendiéndose por cuadrilla un grupo de tres y más hombres armados. La obligación más importante era la de avisar a las autoridades si alguien viera una cuadrilla, y ayudar en su captura.

dos armados cometían hechos delictivos por su cuenta, agrupándose en cuadrillas regidas por una disciplina casi militar, es decir, se hacían bandidos. Es éste el proceso al que alude Joan Reglà al escribir que, en primer lugar, la nobleza fue responsable de la proliferación del bandolerismo popular. Este mecanismo, como escribe Joan Reglà, funcionó no sólo entre la nobleza catalana y los bandidos pirenaicos, sino también entre la nobleza napolitana o siciliana y los bandidos calabreses.

Un proceso parecido lo podemos observar también en Eslovaquia. Es un hecho típico de la historia eslovaca del siglo XVII que en las sublevaciones de la nobleza húngara, dirigidas contra el centralismo vienés, participaran amplias masas populares. Tras calmarse el conflicto, los siervos, que habían luchado en los ejércitos sublevados, a menudo quedaban fuera de la ley, eran perseguidos y no tenían más salida que cobijarse en las montañas, donde no tenían otra opción para sobrevivir que emprender acciones de pillaje. En resumidas cuentas, podemos asegurar que también en Eslovaquia es cierto el hecho de que bandolerismo “popular” se vio instigado por los conflictos entre los señores feudales.

Además de esto, podemos observar que en la historia eslovaca junto al bandolerismo “popular” se dio también un bandolerismo “aristocrático”. Sus manifestaciones se pueden situar en la primera mitad del siglo XVI y sus protagonistas fueron los llamados “caballeros salteadores” (“lúpežní rytieri”), es decir señores feudales que asaltaban y hacían incursiones contra los señores vecinos o contra los representantes del bando adverso durante el conflicto por el trono húngaro entre Fernando de Habsburgo y Ján Zápoľský (János Zápolyai), que duró de 1526 a 1538. Para llevar a cabo dicha política agresiva aprovechaban los servicios de sus pequeños ejércitos privados, lo que representa, como podemos ver, una situación similar a la de los conflictos catalanes entre bandos enfrentados. Si tomamos el bandolerismo en el sentido más amplio de la palabra, podríamos considerar las actividades de los caballeros salteadores como una forma primigenia de bandolerismo en Eslovaquia. Sin embargo, hay que recordar que los historiadores eslovacos no consideran a los caballeros salteadores como bandidos. Por ejemplo, Andrej Melicherčík (1963: 11) escribe: *«El bandolerismo de los siglos más tardíos, sobre todo en los siglos XV y XVI, se identificaba sin ninguna razón con las tropelías de los caballeros salteadores, y también con algunos otros asaltos, de los que se conservaron documentos archivados, pero todo esto en principio no tenían nada que ver con el bandolerismo ni en el primer, ni en el segundo caso»*. (*«Zbojníctvo neskorších storočí, najmä XV. a XVI., neprávom sa stotožňovalo jednak s výčinmi lúpežných rytierov a potom s niektorými lúpežnými prepadmi, o ktorých sa zachovali archívne zápisy, ktoré však v podstate so zbojníctvom ani v jednom, ani v druhom prípade nemali nič spoločného»*).

Tipología del bandolerismo		Eslovaquia	Cataluña
Según el punto de vista geográfico		Carpático	Pirenaico
Según el punto de vista temporal (“edad de oro”)		2ª mit. s. XVII – principios del s. XVIII	Mediados s. XVI – mediados s. XVII
Según el tipo del conflicto social	Bandolerismo “señorial”	“Caballeros salteadores” Mediados del s. XVI	Hasta mediados del s. XVI (±1539)
	Bandolerismo “popular”	Hasta principios del s. XX	Desde med. s. XVI (±1539) hasta principio s. XX

Tabla número 1: Tipología del bandolerismo.

7.1.3. ESBOZO DE LOS PARALELISMOS ENTRE EL BANDOLERISMO CARPÁTICO Y PIRENAICO

Las formas de llevar a cabo la protesta social, incluyendo el bandolerismo, pueden variar dependiendo de las condiciones que ofrece cada región. Joan Reglà (1962: 17) asegura que para el desarrollo del bandolerismo son imprescindibles condiciones de índole geográfica, económica, social, política e ideológica.

1. Factores geográficos

Joan Reglà constata que las condiciones ideales para el desarrollo del bandolerismo las ofrecen las llamadas “zonas débiles de los estados” (Reglà, 1962: 15). Bajo esta denominación se entienden las regiones fronterizas, alejadas lo más posible de los centros de poder y, muy en especial, las regiones en las que la cercanía de las fronteras se combina con el relieve montañoso, que impedía a los ejércitos regulares maniobrar eficazmente y, por el contrario, permitía a los bandoleros, buenos conocedores del terreno, jugar con ventaja. Con ambas condiciones favorables podían contar tanto los bandoleros pirenaicos como los carpáticos.

El hecho de ser Cataluña un país fronterizo ha influido en el desarrollo del bandolerismo ya desde su fase más antigua. La población catalana contaba con diferentes privilegios que emanaban de dicha situación fronteriza. Entre éstos, los más relevantes para el desarrollo del bandolerismo eran los llamados “privilegios de bandolejar”, que permitían tomar represalias contra los vecinos franceses y promover guerras de defensa de frontera. Muchas veces la población tuvo que resistir con éxito a los ejércitos franceses invasores sin ayuda del ejército real, lo que tuvo como consecuencia que la gente fuera muy diestra en el uso de las armas. La población catalana estaba tan acostumbrada a su manejo, que en el siglo XVII llegó a convertirse en un serio problema. La población estaba acostumbrada a resolver cualquier cuestión por la fuerza, de modo que los historiadores llaman a Cataluña de aquel entonces “un país armado”. El historiador Pierre Vilar asegura que, según los documentos de la época, en ese territorio, que al finales del siglo XVII contaba con poco menos de cien mil hogares, había unos 70.000 pedreñales, aparte, claro está, de las armas blancas.

La cercanía de la frontera ofrecía buenas condiciones para el arraigo del bandolerismo, porque brindaba amplias posibilidades de fuga. Los bandoleros catalanes solían buscar refugio en Francia cuando eran perseguidos por los virreyes, aunque para sus huidas también les servían las fronteras con Aragón y con Valencia, reinos que tenían leyes y administración propia, lo que dificultaba su persecución. A los bandoleros les convenía que en la frontera pirenaica existieran conflictos hispano-franceses, porque en tal caso la lucha contra ellos no estaba coordinada en los dos lados de la frontera. Tal situación se dio sobre todo durante la época de los Habsburgo: la colaboración entre ambas monarquías era muy escasa, y eso permitía a los bandoleros buscar un refugio seguro al otro lado de la frontera. Tras la subida al trono los Borbones, la colaboración entre las autoridades del Principado y de Francia se hizo más intensa, lo que posibilitó la realización de muchas acciones conjuntas de represión contra los bandidos.

La frontera era la zona que daba pie a otras especies de delincuencia que se complementaban con el bandolerismo. Por ejemplo, en los Pirineos era tradicional el contrabando, especialmente de caballos, de sal o de tabaco. Los contrabandistas y bandoleros a menudo, aunque no siempre, se brindaban mutuo apoyo.

Además de todo lo que ya hemos mencionado, la frontera significaba la afluencia de población inmigrada, y de los grupos de inmigrantes a menudo salían elementos antisociales, vagabundos y bandidos. Es conocido que el bandolerismo pirenaico se nutría sobre todo de inmigrantes franceses. La intensidad de la afluencia francesa estuvo motivada por las malas condiciones económicas y sociales del Sur de Francia y se intensificó a partir del siglo XVI, cuando las guerras de religión provocaron una gran miseria, lo que desde mediados de aquel siglo hasta el primer tercio del siglo XVII tuvo una notable repercusión demográfica, que en gran medida contribuyó al florecimiento del bandolerismo en Cataluña. La importancia de la inmigración francesa en los orígenes del bandolerismo fue señalada, con cierta exageración, ya por los coetáneos. Se aseguraba que eran gascones y otras gentes procedentes de zonas fronterizas los que a menudo perturbaban la tranquilidad pública. La composición de las cuadrillas de bandidos pirenaicos fue, por tanto, internacional: además de catalanes, había en ellas también gran número de franceses, sobre todo gascones, y también italianos. Italiano fue, por ejemplo, Pere Barbeta, bandido que en el año 1613 perpetró un espectacular robo de oro procedente de América, asaltando los carros que atravesaban Cataluña en su viaje al puerto de Barcelona, de donde dicho oro tenía que ser embarcado rumbo a Génova. Tras el golpe, Barbeta huyó y consiguió llegar a los Estados Pontificios, donde fue detenido en el año 1615. Extraditado a Barcelona, fue ejecutado al año siguiente. En resumidas cuentas, la cercanía de la frontera daba al bandolerismo un carácter internacional.

En condiciones parecidas a las del bandolerismo pirenaico se desarrollaba también el bandolerismo carpático en el territorio de la Eslovaquia actual. Al auge del bandolerismo en los condados orientales y septentrionales contribuyó en gran medida la proximidad de la frontera polaca, que posibilitaba a los bandidos huir rápidamente. La composición de las cuadrillas solía ser bastante “cosmopolita”, pues en un grupo podían juntarse bandidos eslovacos, polacos, ucranianos, silesianos o moravos. Además de ser étnicamente variopintas, las cuadrillas actuaban también a ambos lados de las fronteras, o robaban en un país y se refugiaban en otro. Por ejemplo, se sabe que la cuadrilla de Uhorčík hacía pillaje sobre todo en Moravia y Polonia, pero se refugiaba en los bosques de Kysuce (Eslovaquia). No sólo los bandidos eslovacos robaban en Polonia y en Moravia, sino que, por su parte, bandoleros polacos y moravos hacían lo propio en Eslovaquia. Por ejemplo, grandes figuras del bandolerismo polaco del siglo XVII como los hermanos Portasz actuaban preferentemente en la región polaca de Żywiec, pero hacían incursiones también al territorio eslovaco y moravo.

Al igual que los historiadores catalanes, los eslovacos también subrayan la importancia del relieve montañoso como una de las condiciones básicas que contribuyeron a la proliferación de los bandoleros. Andrej Melicherčík considera como factor importante para la aparición del bandolerismo no sólo lo abrupto y boscoso del terreno, sino también las condiciones climatológicas de la región, la densidad de la población y su ocupación laboral mayoritaria. Sin duda, todas estas condiciones exteriores están interrelacionadas. El clima áspero y la dificultad del terreno eran la causa de que la densidad de población de tales regiones fuera baja, las distancias entre los poblados fueran grandes y las comunicaciones entre ellos fueran difíciles.

La poca densidad de la población es un factor común al bandolerismo de los Cárpatos occidentales y al de los Pirineos en el sentido de que en ambos casos se compensó la insuficiencia de recursos humanos con oleadas de inmigración. De modo parecido a como las laderas de los Pirineos se poblaron gracias a la inmigración francesa (siglos XVI y XVII), en las regiones carpatas de Eslovaquia Central y Septentrional la densidad de población creció gracias a la llama-

da colonización valaca¹¹⁴, que se produjo en sucesivas oleadas a lo largo de los siglos XIV a XVII. La población valaca tuvo mucha importancia en el florecimiento del bandolerismo en Eslovaquia, de lo que es prueba el hecho de que se registrara un mayor número de actos de bandidaje en las regiones en las que se fundaron las aldeas valacas. La población valaca, que representaba el elemento pastoril migratorio en la sociedad, era una de las bases sociales más importantes de las que se nutría el bandolerismo carpático. El modo de vida de los pastores, consistente en cambios de residencia a lo largo del año, en el verano en los altos de las montañas, en el invierno en los valles, era parecido al modo de vida de los bandidos. Tradicionalmente, los pastores se consideraban simpatizantes y aliados de los bandidos y muchas veces se dedicaban al bandolerismo ocasional. Hay que tener en cuenta que el bandolerismo ocasional era una de sus formas más corrientes.

Es interesante que en los Pirineos estuviera también muy presente el elemento pastoril, dedicándose a este oficio sobre todo los inmigrantes gascones. Los pastores practicaban un sistema de pastoreo de ovejas, la trashumancia, muy parecido a “salašništvo” carpático. En los meses de verano subían con los rebaños de ovejas hacia los altos de las montañas, en los meses de invierno bajaban a los valles. Los historiadores catalanes no subrayan la importancia del elemento pastoril en su reflexión sobre el bandolerismo, pero es posible que entre los pastores y los bandidos pirenaicos existiera una relación parecida a la que se daba entre sus homólogos carpáticos. Joan Reglà (1962: 58) alude a esta posible relación sólo de pasada, aportando el ejemplo de la cuadrilla del bandido llamado Riembau (floruit 1566), que «*com la transhumància pastorívola, actuà per les comarques planes del litoral durant l'hivern, mentre durant els estius ens el trobem a la muntanya*».

2. Factores económicos

Un factor importante para la proliferación del bandolerismo es la mala situación económica. Según Joan Reglà, sin la miseria entre los humildes, difícilmente podría explicarse un bandolerismo tan activo, que era capaz de amenazar continuamente la seguridad de los Estados. También las autoridades de la época relacionaban ya el aumento y la avalancha del bandolerismo con las cosechas, dado que la disminución de la producción agrícola conllevaba el aumento del malestar social. Los documentos históricos dan testimonio de que el número de los bandidos se incrementaba sobre todo en los años de mala cosecha.

En líneas generales, el bandolerismo en los Pirineos empieza a cobrar las dimensiones de un problema social muy serio desde finales del siglo XVI, entre otras cosas, también porque la producción agrícola en Cataluña empezó a estancarse alrededor del año 1580, y fue marcada por

¹¹⁴ Las primeras oleadas de dicha inmigración fueron causadas por las invasiones de los tártaros primero y los turcos después en los principados de Valaquia y Moldavia. La población se vio expulsada a lo largo de los Cárpatos a través de Transilvania hacia Ucrania y más adelante a través de Polonia y Eslovaquia hacia la Moravia Oriental. Los inmigrantes, que al principio de la colonización, en el siglo XIII, se denominaban “Vlachi pastores romanorum”, se dedicaban sobre todo al pastoreo. Un siglo más tarde, cuando la colonización alcanzó el territorio eslovaco, ya estaban mezclados con los rutenos, de modo que los denominaban “Valachi seu Rhuteni”. En los siglos XVI y XVII se desplazaron más hacia el Occidente, ya mezclados con la población local, de modo que la palabra “valach”-“valaco” ya no tenía significado étnico, sino que se refería al pastor en general. Estos pastores introdujeron en Eslovaquia el sistema valaco de pastoreo, que consistía en apacentar ovejas en las praderas de lo alto de las montañas. Aldeas fundadas conforme al fuero valaco se encuentran sobre todo en los condados de Zemplín, Šariš, Spiš, Orava, Trenčín y Gemer, y en la región del Alto Hron.

resultados penosos durante la mayor parte del siglo XVII. Joan Reglà escribe (1962: 19) que la agricultura de la época de los Habsburgo no producía lo suficiente para cubrir las necesidades de consumo, y que incluso en sus mejores años la economía catalana no daba para alimentar a la población. El principio del siglo XVII está marcado por problemas meteorológicos de sequías e inundaciones (el año 1617 es conocido como “l’any del diluvi”), lo que tuvo como consecuencia una serie de malas cosechas entre los años 1604-1607, 1609-1610, 1628-1633. Tal decadencia económica coincide con el auge del bandolerismo. En esa época no sólo la agricultura era deficitaria, sino también la industria estaba muy poco desarrollada, y el comercio había decaído. El hundimiento del comercio en Cataluña se suele explicar como consecuencia del descubrimiento de América, porque las rutas comerciales se trasladaron del Mediterráneo al Atlántico. La expansión turca, por su parte, puso en jaque las rutas marítimas del Mediterráneo. Todos los desastres arriba mencionados contribuyeron a que los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII pasaran a la historia como la época de la máxima virulencia del bandolerismo catalán. Como ya hemos recordado más arriba, dicha época dura aproximadamente un siglo: del 1540 a 1640, es decir, que comienza con la actividad de Moreu Cisteller y Antoni Roca y acaba con Joan de Serrallonga. Sólo la recuperación económica del Principado en los últimos años del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII, hizo que el bandolerismo perdiera la intensidad de tiempos anteriores.

Los especialistas eslovacos también señalan como la causa principal de la generalización del bandolerismo en su fase culminante los profundos cambios en la vida social y económica del país y el empobrecimiento de la población. Aproximadamente desde el siglo XVI, los campesinos eslovacos tuvieron que aumentar la producción agrícola, lo que estaba relacionado con la expansión otomana. Cuando los turcos ocuparon las regiones cerealistas más fértiles de Hungría, Eslovaquia tuvo que convertirse para mucho tiempo en el principal proveedor de alimentos del reino, y tenía que abastecer con su producción no solo a la población autóctona, sino también la numerosa gente huida del poder otomano, amén de mantener a los ejércitos imperiales que hacía frente a las fuerzas de la media luna.

Con el fin de aumentar la producción agrícola se tuvo que cambiar el sistema de producción, y estos cambios tuvieron consecuencias nefastas para la población campesina. Desde el siglo XVI se introdujo en los señoríos feudales un sistema de explotación latifundista conocido en eslovaco como “majerský spôsob hospodárenia”, cuya implantación considera Andrej Melicherčík (1963: 27) como una de las principales causas del crecimiento del bandolerismo hasta llevarlo a su fase culminante. La implantación de dicho sistema latifundista significó la expropiación forzosa de los terrenos pertenecientes a los campesinos libres, de modo que éstos acabaron convirtiéndose en simples braceros. Las masas campesinas se vieron, por tanto, despojadas de sus tierras, a la vez que aumentaban sus obligaciones de servidumbre, por lo que se hicieron más frecuentes las demostraciones de descontento de los siervos, entre las cuales, la más común fue la desertión del terruño, y como es sabido, casi el único medio de supervivencia que tenían los huidos era el bandolerismo.

El bienestar económico en las regiones eslovacas empezaría a notarse tímidamente durante el siglo XVIII sólo gracias a la sensata política de los monarcas ilustrados. El desarrollo de la economía trajo consigo un aumento del nivel de vida y, con éste, el declive del bandolerismo.

3. Factores socio-políticos

Como escribe Joan Reglà, la situación conflictiva socio-política fue otro factor que tuvo como consecuencia el crecimiento del bandolerismo. En la sociedad catalana había muchas razones

para el descontento político y social, que abarcaba desde los estratos más humildes hasta la alta nobleza. El bandolerismo fue exacerbado sobre todo por la crisis entre Cataluña y la monarquía centralista de los Habsburgo. El hecho de que a las clases dirigentes catalanas no tuvieran posibilidad de intervención directa en los asuntos de la monarquía hispánica es señalado por Joan Reglà como una de las causas que hicieron prosperar al bandolerismo. Los súbditos de la Corona de Aragón fueron excluidos de las grandes empresas económicas del país, sobre todo en lo que se refiere a la aventura americana. Aunque Carlos V había intentado a partir del año 1529 una política bastante liberal y las Cortes de 1542 prometieron la igualdad de catalanes y castellanos en el comercio con América, en el año 1566 Felipe II restringió dicho comercio en beneficio del monopolio de los comerciantes sevillanos. La Corona tampoco ofrecía posibilidad alguna de ingresos alternativos a la pequeña nobleza catalana, como había hecho, por ejemplo, con los hidalgos castellanos merced a cargos en el ejército o en la Administración, porque a los catalanes igualmente les fueron negados tales cargos administrativos en la monarquía hispánica. Por tanto, el estamento aristocrático catalán, excepto unos pocos grandes magnates, se convirtió en una sociedad de caballeros arruinados primero por las repercusiones de “les guerres de remença” del siglo XV, y después por la inflación del siglo XVI. Algo parecido ocurrió con el estamento eclesiástico, con la rivalidad entre los obispos y canónigos, sobre todo después de la política implantada por Felipe II de conceder los obispados, abadías y prioratos a gente procedente de Castilla. Naturalmente, esto cerraba las puertas a los clérigos indígenas. Por eso, cuando los obispos se encargaban del gobierno de Cataluña, en los tiempos de crisis, los canónigos se convertían en miembros activos de la oposición. No es casualidad que curas y canónigos aparezcan muchas veces como cómplices, en catalán “fautors”, del bandolerismo, sobre todo del bando de los nyerros, el cual actuaba en ocasiones como una fuerza de oposición a la monarquía española, y encontraba muchos simpatizantes no sólo entre la clerecía, sino también entre la nobleza catalana.

De carácter político-social fue también el conflicto institucional permanente que se prolongó en Cataluña durante los siglos XVI y XVII. De un lado, había una administración real y, de otro, había unas instituciones propias, especialmente la “Diputació del General” o “Generalitat de Catalunya”, las cuales, si bien por sus limitaciones jurídicas no se podían convertir en una auténtica institución de Gobierno, ejercían una resistencia contra los intentos autoritarios y centralizadores de la monarquía. Esta resistencia representaba sobre todo los intereses de los sectores dirigentes del país, es decir la pequeña nobleza, los mercaderes y la burguesía, pero, por otro lado, representaba las aspiraciones de todo el país, la defensa de lo que en aquella época se llamaba “la tierra”, “la terra” en catalán. Las medidas de represalia dictadas por los virreyes contra la resistencia de las instituciones de la “terra” i del “poble”, dada la precariedad del funcionamiento de las instituciones reales, tenían poco éxito. El bandolerismo se beneficiaba de la ambigüedad constitucional de un país que se negaba a aceptar un régimen absolutista y centralizador, pero tampoco disponía del suficiente potencial como para imponer otro sistema más representativo, como se pondría de manifiesto años más tarde, en 1640, durante la Guerra de Separación de la Corona de España, o “Guerra dels Segadors”.

En Hungría también se respiraba el descontento con la política centralista de los Habsburgo, siendo uno de los resultados de este descontento la extensión del bandolerismo. La nobleza húngara y transilvana expresó su oposición al centralismo de Viena con una oleada de sublevaciones que se sucedieron durante todo el siglo XVII, arrasando el territorio eslovaco (desde la sublevación de Bocskay entre los años 1604-1606 hasta la de Ferenc II Rákóczi entre los años

1703-1711). Era normal que las sublevaciones de la nobleza húngara se mezclaran con las revueltas campesinas, que eran expresión de protesta antifeudal, y que, a su vez, en las sublevaciones nobiliarias participaban en gran medida las masas populares. Ocurría igualmente que gentes humildes, que sirvieron de carne de cañón en las luchas nobiliarias, más tarde se convirtieran en proscritos, que tenían que esconderse en las montañas y vivir del bandolerismo. De los hombres que no podían volver a sus hogares tras participar en las sublevaciones dirigidas por los nobles, surgía una nutrida capa de vagabundos, y ya sabemos, que el paso de vagabundo a bandolero era muy fácil. Los nobles húngaros contribuían, de este modo, al crecimiento del bandolerismo, aunque fuera como efecto colateral. También se daban situaciones en las que los cabecejas de los ejércitos sublevados podían apoyar directamente a las cuadrillas de bandidos o bien ocasionalmente colaborar con ellas. Por ejemplo, en el caso de Jánošík, algunos historiadores sospechan de que tras el fracaso de la sublevación de Ferenc II Rákóczi, su cuadrilla mantuvo conexiones con los dirigentes de la sublevación exiliados, y que aquellos de alguna manera apoyaron la actividad de este grupo de bandidos.

Las capas populares, por su parte, tenían razones muy concretas para estar descontentas con la política de los Habsburgo. En su vida cotidiana tenían que sufrir las exacciones de los mercenarios imperiales, cuya presencia causó mucho mal en Hungría sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, cuando Viena impuso a la población la obligación de alojar y alimentar gratuitamente a las tropas en pie de guerra.

Igualmente, los catalanes tuvieron experiencias muy negativas en este sentido. En las vísperas del Corpus de Sangre, Cataluña no tenía recursos humanos suficientes para defender sus fronteras amenazadas por el expansionismo de Richelieu, de modo que las tropas castellanas tuvieron que hacerse cargo de las operaciones militares, a la vez que recaía sobre la población civil la obligación de alimentarlas y alojarlas. Mucho descontento suscitaba también la obligación de pagar impuestos extraordinarios, destinados a financiar las empresas bélicas, como, por ejemplo, la defensa de la fortaleza de Salses, asediada por las tropas de Luis de Borbón, Príncipe de Condé.

4. Factores ideológicos

En relación con su política de defensa del catolicismo, Felipe II expresó un cierto temor de contagio protestante como consecuencia de la corriente inmigratoria francesa, y por eso mostró interés en reprimir la inmigración procedente de Francia, por considerarla un posible peligro ideológico. Por tal razón, los hugonotes franceses no se sintieron en absoluto seguros tras pasar la frontera española y no se pudieron integrar en la sociedad catalana fácilmente. Puestos fuera de la ley ya por su religión, poco les importaba estarlo también por otras razones. Muchos se quedaban a vivir en las montañas y se juntaban con las cuadrillas de bandidos que allí operaban. La simbiosis entre las incursiones de los hugonotes franceses y el bandolerismo catalán era evidente. Había cuadrillas de bandoleros-hugonotes, por ejemplo, como la comandada por Joan Forties, de la que tenemos noticias alrededor del año 1565. La difusión del calvinismo en el Sur de Francia no dejó de influir, aunque fuera en pequeña medida, en el bandolerismo catalán.

Problemas parecidos, pero en una proporción incomparablemente más extensa, tuvieron que resolver los Habsburgo de la Europa Central, donde la nobleza húngara y transilvana se oponía de forma resuelta a la política contrarreformista de la Corte vienesa. Ya en la primera subleva-

ción nobiliaria (la sublevación de István Bocskay en los años 1604-1606) se puede ver un trasfondo religioso. Las sublevaciones siguientes también reclamaban, junto con la conservación de antiguos privilegios, la libertad confesional en Hungría, lo que por fin consiguió el príncipe transilvano György I Rákóczi con la firma del tratado de Linz con Fernando III (1645). A pesar de este pacto, los esfuerzos recatolizadores de los Habsburgo siguieron adelante, muy en especial tras el desbaratamiento de la conspiración de Weselényi¹¹⁵ (1670), tras la derrota de la sublevación de Imre Thököly (1687), y sobre todo, tras la derrota y la expulsión de los turcos (1697). También en la última sublevación nobiliaria (1703-1711) estuvo presente la motivación religiosa. Del lado de Ferenc II Rákóczi se puso la población evangélica, que se defendía de esta manera de la hegemonía católica.

Podemos concluir, que la discordia religiosa fue un problema grave en Eslovaquia durante la época del bandolerismo culminante. Antagonismos confesionales estuvieron en el fondo de muchas rebeliones que condujeron, en última instancia, a la proliferación de bandolerismo. Hay que hacer notar, sin embargo, que la cuestión religiosa fue muchísimo más conflictiva en Hungría que en Cataluña, donde, por muy peligrosos que pudieran haber sido unos puñados de bandoleros hugonotes, difícilmente habrían puesto en peligro la unidad religiosa de España. Y ésta es precisamente la diferencia fundamental entre la situación de Cataluña y la de Eslovaquia, pues una de las reivindicaciones primordiales de las insurrecciones nobiliarias húngaras era el reconocimiento efectivo de la libertad religiosa para los evangélicos frente a la política contrarreformista de los Habsburgo. Esto habría sido impensable en Cataluña, donde, como en el resto de España, el problema protestante había quedado zanjado draconianamente tras los autos de fe de Valladolid (1559) y Sevilla (1562). Por otro lado, hay que hacer notar que la cuestión religiosa no aparece en las canciones y leyendas sobre bandoleros ni en Eslovaquia ni, obviamente menos aún, en Cataluña y los más famosos bandoleros de ambas etnias parecen haber sido todos fervorosos católicos. Por otro lado, a pesar de los resquemores de Felipe II, no hay testimonios relevantes de que a la Santa Inquisición le hubiera inquietado demasiado que en las cuadrillas de bandoleros catalanes se colara algún que otro hugonote huido del Sur de Francia.

5. Otras explicaciones

Como escribe Andrej Melicherčík (1963: 9) justo al principio de su estudio sobre el bandolerismo carpático, «*la aparición y el desarrollo del bandolerismo se explicaba muchas veces, en el pasado, como consecuencia del carácter y temperamento especial de la población indígena*» («*vznik a rozvoj zbojníctva sa v minulosti často vysvetľoval ako dôsledok svojráznej povahy a temperamentu miestneho obyvateľstva*»). Pues en aquel entonces se creía que la proximidad de los profundos y densos bosques influía sobre el carácter de la población carpática de tal manera que les confería sus cualidades agrestes e indómitas. Por esta razón se consideraba el bandolerismo como secuela de uno de los rasgos principales del carácter de la gente carpática, la rebeldía, que se idealizaba y proclamaba como típica. Esta condición se atribuía sobre todo al pueblo

¹¹⁵ Las protestas religiosas estuvieron, a causa de la recatolización, a la orden del día. Por ejemplo, el 14 de julio de 1672 estalló una revuelta de protestantes en Turá Lúka, un año más tarde en Senica. Las medidas contra los descontentos fueron muy expeditivas: doce habitantes de Turá Lúka fueron ahorcados, Senica fue asaltada y finalmente incendiada.

“goral” en las vertientes eslovaca y polaca de los Tatras y el pueblo de los “vrchári” de los alrededores de Poľana.

Por supuesto, estas explicaciones son puras leyendas. Sin embargo, es interesante mencionarlas, sobre todo si tenemos en cuenta que del pueblo catalán se dijo algo similar. Como constata Joan Reglà (1962: 23), además de las condiciones demográficas, la crisis económica, etc., a la incrementos del bandolerismo en Cataluña contribuyó también la estructura de la sociedad catalana y su carácter. Los historiadores y pensadores más antiguos escriben sobre la “exacerbación pasional” (“l’exacerbació pasional”) y el “arroyo” (“l’arrauxament”) como uno de los rasgos que caracterizaban a la sociedad catalana del Barroco. Esta opinión estaba muy extendida entre la gente de la época. La expresaron, por ejemplo, el historiador portugués Francisco Manuel de Melo en su *Historia de la Guerra dels Segadors* (1645): «La tierra abundante de asperezas ayuda y dispone su ánimo vengativo [el de los catalanes] a terribles efectos con pequeña ocasión» (Fuster, 1963: 46), o Francesc de Gilabert en su obra *Discursos sobre la calidad del Principado de Cataluña* (1616). Joan Reglà continúa en esta “atrevida” idea (como él mismo constata) con la explicación de que tal estado de apasionamiento y exacerbación es característico de épocas de declive económico, y advierte sobre el paralelismo que se traza entre un “desarrollo normal” en las llanuras catalanas y la decadencia en las regiones de montaña. Además, la población montañesa era considerada tradicionalmente como rebelde y opuesta a la monarquía española.

Factores favorables para la aparición del bandolerismo		Eslovaquia	Cataluña
Factores geográficos	Relieve montañoso	+	+
	Poca densidad de la población	+	+
	Proximidad de fronteras	+	+
Factores económicos	Exigencias excesiva de la producción agrícola	+	–
	La producción agrícola insuficiente	–	+
Factores político-sociales	Resistencia contra la monarquía centralista	+	+
	Frecuentes conflictos armados	+	+
Factores ideológicos	Lucha por la libertad religiosa	+	–
	Conflicto con el protestantismo y calvinismo	+	±
Explicaciones mitologizantes	El carácter “indomable” del pueblo carpático “Exacerbación pasional” de los catalanes	+	+

Tabla número 2: Factores favorables para la aparición del bandolerismo

7.1.4. CONCLUSIÓN I

Como se desprende de las conclusiones parciales arriba trazadas y de los dos primeros capítulos de nuestro trabajo, el bandolerismo representó un serio problema social en la historia medieval y moderna de Eslovaquia y Cataluña, lo que es, sin duda, la causa por la que la temática de bandidos fue excepcionalmente frecuente y variadamente reflejada en la cultura popular y artística de estas dos zonas, manifestándose en una medida más elevada que en otras regiones de Europa.

Como a tal situación se llegó de manera completamente independientemente, no es posible hablar de ninguna clase de influencias, sino de una “evolución convergente”, causada por parecidas condiciones geográficas, sociales, históricas y culturales. Como podemos observar, los prolongados conflictos armados y la inestabilidad continuada fueron causa de crisis económicas, de pobreza y de desorden social general, lo que creó un ambiente favorable para el desarrollo de diferentes formas de bandolerismo en Eslovaquia y Cataluña.

Tan sólo es progreso económico y la mejora de las condiciones de vida, que se produjo en toda Europa de manera más palpable desde el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, por fin llevaron al apaciguamiento y desaparición del bandolerismo.

7.2. LA LITERATURA ORAL DE BANDIDOS EN ESLOVAQUIA Y EN CATALUÑA

En los tres capítulos sobre la literatura oral eslovaca y catalana nos hemos propuesto, en primer lugar, presentar al lector hispano las tradiciones orales folclóricas eslovacas, como tradiciones que representan el folclore carpático, y al lector eslovaco, las tradiciones catalanas, representantes del folclore pirenaico. También hemos perseguido el objetivo de señalar las similitudes y diferencias de estas dos tradiciones folclóricas, sobre todo en el ámbito de la prosa y la canción popular.

Dada, en primer lugar, la distancia geográfica entre Cataluña y Eslovaquia, así como otros muchos factores históricos y culturales, las coincidencias que puedan aparecer en tal comparación no pueden haberse dado por contacto, sino que sólo pueden ser de carácter tipológico, es decir, aquellas que surgieron «*de lo parecido de la condición humana, de las circunstancias vitales parecidas, de una situación vital parecida y de la similitud de los destinos humanos*» («*vznikajú z podobného ľudského ústrojenstva, z podobných životných podmienok, z podobnej životnej situácie, z podobných historických osudov*») (Gašparíková, 1979: 25).

1. Las principales características comunes del folclore eslovaco y del folclore catalán de bandidos

La abundancia y frecuencia de los temas de bandidos fue señalada por muchos especialistas como uno de los signos específicos del folclore eslovaco, característica que también podemos atribuir a la literatura popular catalana. De ello deducimos, que dicha alta frecuencia de temas de bandidos es el primer y principal rasgo común del folclore eslovaco y catalán.

Tanto en la cultura eslovaca como en la catalana, la temática de bandidos se reflejó en la cultura popular en forma de narraciones, de canciones, de composiciones musicales y coreográficas, así como en las artes plásticas, si bien, esto último ya queda fuera de nuestro trabajo, aunque es interesante hacer alguna mención al respecto: en Eslovaquia se hallan motivos de bandidos en las pinturas sobre vidrio, en la ornamentación de la cerámica y en la decoración de objetos de uso cotidiano; en Cataluña se ven los motivos de bandidos frecuentemente en los azulejos (“rajoles”). Por otro lado, las ilustraciones que acompañan los textos de la literatura de masas en Eslovaquia tienen un estilo específico, sobre todo los folletos de las llamadas “lecturas para el pueblo”, y se da la casualidad de que son muy parecidas a las ilustraciones de “auques”, “ventalls” y demás géneros de “fil i canya”.

Pero volvamos a la literatura oral. Común a las dos culturas comparadas es el hecho de que la imagen del bandido aparezca en las diferentes artes de una manera autónoma, habiendo, a la

vez, una relación y hasta influencia mutua entre ellas. Las relaciones más patentes podemos las observar en dos manifestaciones folclóricas: en las narraciones y en las canciones sobre bandidos. En la cultura catalana se da, además de esto, una estrecha coincidencia entre las narraciones populares y el baile dramático, conocido como “Ball de Serrallonga”.

2. La relación de la prosa y la canción popular de bandidos

Como ya hemos advertido, tanto en el folclore eslovaco como en el catalán hay frecuentes puntos comunes o analogías entre la prosa y la canción populares. Algunas veces la canción funciona como el antecedente de una narración en prosa, como ocurre, por ejemplo, con el tema de la tabernera robada o con la canción y la leyenda sobre la captura de Martin Šimko (cf. *Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE, *Šimko en los montes de Muráň*, ALE) en la tradición eslovaca; y las canciones y leyendas sobre cómo fue muerto Toca-sons (*La fossa d'en Toca-son*, ALC) (*Toca-sons*, ACC), sobre cómo fue capturado Serraller (*La presa del Serraller a l'hostal Bolló de Malla*, ALC) (*Serraller*, ACC), o sobre la captura de Becaina por la traición de unos carboneros (*En Becaina va ser traït pels carboners*, ALC; también AC, 457) (*Becaina*, ACC) en la tradición catalana.

La canción épica originaria	La versión en prosa		
	Catalogación	Bandidos eslovacos	Bandidos catalanes
La canción sobre la tabernera robada (<i>Buenas noches, querida tabernera</i>)	AaTh 1525 Q* Gašparíková II D a	Jánošík, bandidos anónimos	
La canción sobre la captura de Šimko (<i>Por el condado de Gemer van nuevas</i>)	Gašparíková II D b	Šimko de Muráň	
La canción sobre cómo mataron a Toca-son (<i>Toca-son</i>)			Toca-son
La canción sobre la captura de Serraller en el hostal Bolló de Malla (<i>Serraller</i>)			Serraller
La canción sobre la traición de Becaina por parte de unos carboneros (<i>Becaina</i>)			Becaina

Tabla número 3: Canciones épicas como fuente de narraciones en prosa.

Otras veces la relación entre la canción y la leyenda puede ser más libre. Por ejemplo, el motivo de la llegada de los miembros del ayuntamiento a la cueva del bandido para capturarlo en la leyenda sobre Serrallonga (*L'ajuntament de Querós el volia prendre*, ALC) puede ser resultado de la contaminación por el motivo de la canción sobre el ladrón de Girona (JG, 125) (*El lladre de Girona*).

En la tradición catalana podemos observar igualmente coincidencias de las leyendas con el baile dramático “Ball de Serrallonga”. La leyenda que narra cómo Fadrí de Sau salvó a Serrallonga de la horca (*El Fadrí de Sau va salvar en Serrallonga*, ALC) contiene el típico saludo ceremonioso del bandido y la pregunta por el nombre del desconocido, que son réplicas que se repiten en cada actuación del nuevo adepto al bandolerismo en el conocido baile dramático:

- *Déu vos guard, Serrallonga!*
I en Serrallonga allà penjat.
 - *Qui sou vós, que no us conec?*
 - *Sóc el Fadrí de Sau, que vinc per...*
 (*El Fadrí de Sau va salvar en Serrallonga*, ALC)

Las relaciones entre la canción y la prosa popular eslovaca suelen ser más complicadas. No sólo hallamos temas relacionados con los bandidos, que se encuentran a la vez en las dos formas, sino que hay casos en los que en los mismos textos de las leyendas están incluidos versos o canciones que pueden constituir la base de la narración o ser su parte íntegra. En muchas leyendas eslovacas la canción funciona como punto de partida del argumento de la narración: impulsa al bandido a actuar (en las leyendas con el tema del regalo por la canción), por medio de ella se descubre el robo (las leyendas con el tema del robo descubierto por la canción), o es la clave del argumento del episodio (por ejemplo, el relato sobre la tabernera robada). En otras ocasiones encontramos la canción al principio o al final de la leyenda como un elemento de adorno. Estos casos, aunque no sean frecuentes, se dan también entre las leyendas catalanas (por ejemplo *El Cabrer una altra vegada*, ALC, *Llegenda de la banda de lladres*, ALC).

7.2.1. LA PROSA POPULAR

El análisis y la comparación de las tradiciones en prosa eslovaca y catalana los hemos planteado del siguiente modo:

En primer lugar ofrecemos el repaso por los géneros de la prosa popular, de los que el bandido se hizo protagonista o en los que actúa como personaje secundario. Seguidamente nos ocupamos del género de la *leyenda histórica*. El análisis de las leyendas históricas se centra en los aspectos siguientes:

1. El contenido temático de las leyendas sobre bandidos, en el que ofrecemos el repaso por los temas y motivos comunes de las narraciones eslovacas y catalanas, y también señalamos los tipos de personajes comunes en ellas.
2. Los principales rasgos de estilo de las leyendas sobre bandidos y el reflejo del bandolerismo en la lengua.

Pretenderemos caracterizar en términos generales las dos tradiciones comparadas y sacar a la luz los rasgos específicos de cada una de ellas. A base de esta comparación general podremos valorar sus similitudes y diferencias.

7.2.1.1. LA FIGURA DEL BANDIDO EN LOS DIFERENTES GÉNEROS DE LA PROSA POPULAR

La figura del bandido en la tradición folclórica en prosa no se limita únicamente a un género. Se encuentra no sólo en las narraciones que responden a la categoría de la *leyenda histórica*, sino podemos hallarla también en el cuento folclórico, más a menudo en el *cuento-novela*, pero también en el *cuento legendario*. Igualmente podemos encontrarla en los géneros próximos al cuento, como son las *narraciones humorísticas* y las *anécdotas*, y también en el estrato reciente del folclore, representado por las *narraciones testimoniales*. Algunos temas relacionados con los bandoleros podemos hallarlos igualmente en los *cuentos maravillosos*, y algunos motivos, aunque no suele ser muy frecuente, también en otras clases de cuentos (por ejemplo, en *cuentos de*

animales). Por fin, de manera excepcional, podemos encontrar a los bandidos (aunque sean llamados “vrahovia”, literalmente “asesinos”) también en el género que es conocido como *leyenda hagiográfica* (en eslovaco *hagiografická legenda*) (Leščák, Sirovátka, 1982: 195). Nos referimos concretamente a la leyenda sobre san Benedicto, que se encuentra en la segunda parte del *Súpis* de Jiří Polívka (*Legenda o svätom Benediktovi*, Polívka, 1923-1931: II, 32)

En la cultura catalana la figura del bandido también se encuentra en más de un género de la prosa popular, empezando por los diferentes tipos de *cuentos* (sobre todo *cuentos-novela*), pasando por las *leyendas*, hasta el estrato más reciente de la prosa popular, que representan las *narraciones testimoniales*. Algunas narraciones sobre bandidos están transmitidas como recuerdos de un pasado reciente, lo que les otorga el carácter de *narraciones de experiencia personal*. Además de esto, la figura del bandido está representada en los géneros llamados por los folcloristas catalanes como *cuentos paremiológicos* (*rondalles paremiològiques*) y *cuentos-juego* (*rondalla-joc*). El bandido Serrallonga se convirtió, aunque sea un caso excepcional, también en héroe de un *cuento legendario* del ciclo del viaje de Cristo con San Pedro por el mundo (*Nostre senyor i Serrallonga*, ALC).

En cuanto a las leyendas históricas, en las tradiciones eslovaca y catalana encontramos tanto narraciones que están difundidas por todo el territorio étnico, como narraciones de difusión local. Entre estas se cuentan las *leyendas etiológicas* y *etimológicas* que explican el origen de algunas particularidades del entorno natural (por ejemplo, la leyenda *El diván de Jánošík*, ALE, que interpreta la forma hundida de una roca como la huella que dejó en ella Jánošík), el origen de las denominaciones locales de montes, pueblos etc., que puede deberse a algún suceso relacionado con los bandidos (por ejemplo, la leyenda *El turó de Malsopar*, ALC, que explica la procedencia del nombre de una colina como consecuencia de una cena de la cuadrilla de Serrallonga, que quedó interrumpida). Entre las leyendas locales se incluyen también las narraciones sobre las rocas y cuevas de Jánošík y sobre las cuevas, minas y pasadizos de Serrallonga.

7.2.1.2. LEYENDAS HISTÓRICAS SOBRE BANDIDOS

En el folclore eslovaco, al igual que en el catalán, las leyendas sobre bandidos forman un área temática dentro del conjunto de las leyendas históricas.

En las dos tradiciones, las leyendas sobre bandidos se distinguen por su complejidad como género folclórico. Mientras que en las leyendas eslovacas, sobre todo en su estrato más antiguo, percibimos la contaminación de géneros primitivos del folclore (concretamente, de los *cuentos maravillosos* y de los *cuentos demonológicos* en las leyendas sobre Jánošík), las narraciones catalanas están más próximas a los estratos más recientes del folclore, sobre todo a las *narraciones testimoniales*, lo que se debe a que tratan sobre bandidos de tiempos tenidos por no muy lejanos de la actualidad, o bien porque los narradores plantean sus relatos como recuerdos personales o poco menos.

Sin embargo, hay que decir que la presencia de los motivos procedentes del folclore clásico en las leyendas eslovacas de bandidos, aunque sean un rasgo característicamente eslovaco, no es típico de todas estas leyendas en su conjunto, sino que se limitan casi exclusivamente a las leyendas sobre Jánošík, especialmente a las que se refieren a su infancia y juventud, o a los tesoros de los bandidos. Las noticias sobre los tesoros suelen estar unidas a las supersticiones relacionadas con la Semana Santa y con la noche de San Juan. Es interesante que entre las leyendas catalanas sobre tesoros también encontremos elementos maravillosos y supersticiones relacionadas con la noche de San Juan, aunque más que de una regla, se trate de casos aislados. En relación con los

tesoros de los bandidos, la mayoría de las leyendas sólo aportan la noticia de su existencia en uno u otro lugar, sin que la posibilidad de apoderarse de ellos esté supeditada al cumplimiento de unas condiciones mágicas, como es típico de las leyendas eslovacas.

Otro rasgo común a las leyendas eslovacas y catalanas es el hecho de que fueron muy permeables a influencias ajenas al folclore. En Eslovaquia esto se hizo patente sobre todo en los últimos decenios del siglo XIX. Generalmente no se trata de literatura considerada “cultura” o “artística”, sino de subgéneros, como la literatura folletinesca. En el siglo XX penetraron en la conciencia popular también muchos elementos innovadores tomados de la cultura de masas: gran repercusión tuvo, por ejemplo, las sucesivas versiones cinematográficas de Jánošík. Según Viera Gašparíková (1988b: 448), en algunas regiones, muy en especial en Orava, la tradición originaria fue en gran medida reemplazada por el folclore en prosa creado bajo influencias modernas. En la tradición catalana, sobre todo en las leyendas sobre Serrallonga, también podemos notar una influencia patente de la literatura no popular. Se trata de la literatura escrita por reconocidos autores castellanos y catalanes de los siglos XVI al XIX, desde Lope de Vega a Víctor Balaguer, cuyos muchos elementos pasaron también a la pantalla (vid. Filmografía catalana en la Bibliografía completa).

7.2.1.2.1. El contenido temático de las leyendas sobre bandidos

En las tradiciones eslovaca y catalana encontramos figuras de bandidos alrededor de las cuales se crearon ciclos de narraciones, y otras, de las que se conservaron tan sólo algunas “noticias” sueltas. En estos casos se puede tratar de la noticia sobre la captura de un bandido (Tóvik), sobre los tesoros de un bandido (Hrajnoha), o sobre algún hecho extraordinario de un bandido (Orlovský paraba con las manos las balas y postas que le disparaban). En las leyendas catalanas los momentos especialmente narrados son la captura del bandido (Becaina, Cabrer, Serraller, bandidos anónimos), el fin del bandido (Toca-son), o algún hecho fuera de lo común (el brutal asesinato múltiple de Serraller, el proceso contra Becaina).

1. Elementos comunes a la tradición eslovaca y catalana

Si nos centramos en los bandidos a cuyo alrededor se articularon ciclos de narraciones (bandidos modélicos son, en este caso, Jánošík y Serrallonga), descubrimos que en la tradición eslovaca y en la catalana podemos dividir la biografía legendaria del bandido en las siguientes etapas:

1. Infancia y juventud del bandido
2. Época del bandidaje
3. Persecución del bandido
4. Muerte del bandido
5. Legado del bandido

El contenido de estas etapas podríamos describirlo del modo siguiente:

1. La infancia y la juventud del bandido están reflejadas sólo en la biografía de Jánošík. En el caso de Serrallonga, o de otros bandidos catalanes, no hay noticias sobre esta etapa.

2. La mayor atención se centra en la época del bandidaje. Las leyendas suelen narrar los hechos del bandido, entre los que son más comunes los robos y las dádivas, la ayuda a los desvalidos y los castigos a los injustos. El bandido generoso idealizado no roba para sí, sino para ayudar a los pobres. Los actos de Jánošík muchas veces sirven de advertencia a alguna persona vil (un usurero o un carnicero que paga con dinero falso, etc.).

Los bandidos en los que el grado de idealización es más bajo, roban con el fin de enriquecerse ellos mismos (Vdovčík, Karolicek). Los bandidos eslovacos, ni siquiera en estos casos, utilizan la violencia, a diferencia de los bandidos catalanes, cuyo comportamiento es violento hasta tal punto que pueden llegar al asesinato (Serraller).

3. Las leyendas referidas a la persecución consisten en narraciones sobre los intentos infructuosos de capturar al bandido, en las que se pone de relieve su habilidad, fuerza y astucia: el truco típico de Jánošík es el de disfrazarse rápidamente. Serrallonga, por su parte, se calza los zapatos al revés. Jánošík, a diferencia de Serrallonga, se ayuda en sus huidas también con medios mágicos. En el caso de Serrallonga se pone en primer plano sobre todo su ingeniosidad (por ejemplo, en las montañas tiene construida una red secreta de pasadizos y minas) y hay muchas narraciones que dan testimonio también de cómo le ayudó en sus huidas y le dio cobijo la gente sencilla (varias familias en la aldea de Santa Coloma de Farners).

El bandido es capturado, por fin y como no podía ser de otra forma, gracias a la traición. A Jánošík le traicionó su novia infiel o, en su caso, una vieja, el traidor a Serrallonga fue el compañero de cuadrilla Robert.

4. En las narraciones sobre la muerte del bandido heroico se pone de manifiesto su orgullo y su dignidad de carácter. Jánošík menosprecia el indulto real, Serrallonga rechaza la oferta de ayuda de sus amigos, que le proponen que sea uno de ellos quien vaya a la horca en su lugar. Por el contrario, los bandidos que no merecen admiración mueren de una manera poco gloriosa. Al bandido catalán Toca-son le mató de un disparo un pastor en el camino real, a Serraller lo rodearon en un hostel los mozos de escuadra y un teniente le atravesó el pecho con su espada, cuando se escondió bajo un cesto en el estercolero, a Cabrer le traicionaron unos contrabandistas y le fusilaron los mozos de escuadra en el camino de Berga, y a la banda de ladrones anónimos la ahorcó sin vacilar la gente del pueblo en una viga del hostel del Grau.

5. Dentro de estas leyendas, las narraciones sobre tesoros forman un grupo aparte. Los tesoros suelen estar vinculados a los nombres de los bandidos importantes, capitanes de cuadrilla (Jánošík; Serrallonga), excepcionalmente también a algunos bandidos menos frecuentes en la literatura oral (Hrajnoha, Surovec; Cabrer). En las leyendas eslovacas es típico que las narraciones sobre tesoros de bandidos contengan muchos elementos mágicos, lo que en las leyendas catalanas es menos frecuente, aunque también se dan estos casos (por ejemplo, los tesoros del Cabrer están encantados). Los tesoros de los bandidos eslovacos pueden estar escondidos en diferentes lugares (bajo las rocas, en los árboles, bajo tierra, en cuevas), los bandidos catalanes los suelen esconder casi exclusivamente en las cuevas donde ellos mismos se refugiaban.

En Eslovaquia son muy frecuentes las narraciones sobre cuevas, rocas, etc. de bandidos, en la tradición catalana encontramos muchas leyendas sobre las cuevas de Serrallonga, o sobre sus minas. Algunas cuevas pueden estar relacionadas también con el Fadrí de Sau o el Cabrer.

Si comparamos las biografías legendarias de bandidos descubrimos que algunos motivos, generalmente considerados como típicos del folclore eslovaco, se hallan también en el folclore de otras etnias.

Para captar objetivamente los motivos comunes a la tradición eslovaca y catalana, hemos aprovechado en nuestro análisis el *Catálogo de la literatura oral en prosa* (*Katalóg prozaických podaní*) de Viera Gašparíková (1966). Somos conscientes de que la propuesta de clasificación de Viera Gašparíková parte del material eslovaco y pretende ofrecer la base para la tipología de temas relacionados con los bandidos en el marco del territorio carpático. Sin embargo, hemos

observado que en muchos casos algunos motivos o temas están presentes en forma idéntica o casi idéntica también en el folclore catalán de bandidos.

Concretamente, se trata de estos motivos:

El motivo referido a los bandidos	Catalogación	Bandidos eslovacos	Bandidos catalanes
El bandido engaña o roba a alguien, vestido de noble o de clérigo. El bandido logra entrar en una casa rodeada de guardias.	Gašparíková I A 1 b	Jánošík, Vdovčík, Mravec, Surovec	Serrallonga, Cabrer/Cabrit
El bandido posee objetos mágicos: 1. “valaška”, camisa, otros objetos 2. cinturón	1. Gašparíková I A 2 acd 2. Gašparíková I A 2 b	1. Jánošík, Ilčík (maza mágica), Orlovský (hierba mágica) 2. Jánošík Vdovčík	1. Serrallonga (hierba mágica, moneda mágica)
El bandido es invulnerable	Gašparíková I A I d*	Jánošík, Ilčík	Serrallonga
El mozo se hace bandolero para vengarse de los señores	Gašparíková I B 1 a	Jánošík, Vdovčík	Fadrí de Sau
El mozo se hace bandolero por otras razones: 1. no tiene fuerzas para segar el prado, le culparon injustamente por la muerte de un guardabosques 2. el mozo se hace bandido porque es víctima de una maldición 3. el mozo cometió un crimen y tiene que esconderse de la justicia	1. Gašparíková I B 1 b	1. Vdovčík	2. Serrallonga 3. Becaina
El capitán forma cuadrilla en la que admite mozos de condición pobre	Gašparíková I B 3 a	Jánošík	Serrallonga
Los hechos del bandido: 1. el bandido asalta a los señores o a los viandantes en el camino 2. el bandido asalta a los viandantes acuciado por la necesidad 3. el bandido defiende derechos de los pobres 4. el bandido roba en las iglesias	1. Gašparíková I B 4 b 2. Gašparíková I B 4 c 3. Gašparíková I B 4 e	1. Vdovčík 2. Vdovčík 3. Jánošík 4. Jánošík, Karolicek	1. Capablanca 2. Serrallonga, Capablanca, Cabrer, trabucaires 3. Serrallonga, Cabrer, Becaina 4. Cabrer
La manera de obrar del bandido: 1. el bandido avisa su visita previamente 2. el bandido hace una visita inesperada		1. Jánošík 2. Jánošík, Vdovčík	1. Serrallonga, Cabrer 2. Serrallonga, Cabrer, Bou y trabucaires
Los bandidos actúan con violencia		Los montaraces en la majada, Vdovčík (mata a un pastor)	Becaina (mata al alcalde) Serraller (asesina a toda la familia de los Gravat)

Al bandido lo traicionan: 1. la vieja, la amada 2. la vecina, el maestro del pueblo 3. La identidad del traidor no es conocida 4. otros: uno de los compañeros, sus antiguos simpatizantes; los contrabandistas; el hostelero; los carboneros	1. Gašparíková I C 1 a b 2. Gašparíková I C 1 c d	1. Jánošík 2. Vdovčík 3. Tóvik	3. Serrallonga; Cabrer; Serraller; Becaina
La persecución del bandido: 1. el bandido se escapa (de sus perseguidores, de la prisión) gracias a poderes sobrenaturales 2. el bandido se salva gracias a su astucia e ingenio 3. El bandolero huye por pasadizos secretos	1. Gašparíková I C 2 a (prip. MI D 965; MI, D 1557.2) 2. Gašparíková I C 2 b	1. Jánošík, Orlovský (gracias a la hierba mágica) 2. Jánošík, Vdovčík, Helek	1. Serrallonga (gracias a la hierba mágica) 2. Serrallonga se calza los zapatos al revés) 3. Serrallonga
La captura del bandido: 1. al bandido lo desprenden previamente de su medio protector sobrenatural, 2. se trata de una captura real y verdadera	1. Gašparíková I C 3 a 2. Gašparíková I C 3 b	1. Jánošík 2. Vdovčík, Tóvik, Ivčák, Šimko, Haladina	1. Serrallonga 2. Serrallonga, Serraller, Cabrer Becaina, bandidos anónimos en el hostel del Grau
La muerte del bandido: 1. el bandido demuestra su valor ante la ejecución (fuma tabaco bajo la horca, baila alrededor de la horca, menosprecia el indulto, etc.) 2. el bandido demuestra su heroicidad ante la ejecución (el bandido rechaza la propuesta de sus amigos de huir de la cárcel, el bandido es cortés con el verdugo) 3. el bandido muere en el patíbulo 4. el bandido muere en otras circunstancias	1. Gašparíková I C 4 c 3. Gašparíková I C 4 b	1. Jánošík, Vdovčík 3. Jánošík, Vdovčík	2. Serrallonga 3. Serrallonga 4. Serraller, Toca-son, Cabrer, Becaina, el trabucaire Bou
El castigo del bandido se valora como: 1. injusto, inmerecido 2. merecido y sentido con alivio 3. no se valora si el castigo fue justo o injusto		1. Jánošík, Šimko 3. Vdovčík, Haladina	1. Serrallonga 2. Toca-son, Becaina, Coma d'Osor, bandidos anónimos del hostel del Grau 3. Cabrer
Los tesoros del bandido: 1. están escondidos en rocas, cuevas, en la tierra o en los árboles 2. los tesoros del bandido son inaccesibles 3. excepcionalmente, alguien consigue llevarse el tesoro	1. Gašparíková I D 1 a 2. Gašparíková I D 1 b 3. Gašparíková I D 1 c	1. Jánošík, Hrajnoha, Surovec 2. Jánošík 3. Jánošík	1. Serrallonga, Cabrer 2. Cabrer (el tesoro se ha convertido en escarabajos) 3. Cabrer (los leñadores se hicieron ricos gracias al tesoro)

Con el nombre del bandido están vinculadas diferentes localidades o lugares: 1. cuevas (en ellas se cobijaron los bandidos, han escondido allí sus tesoros) 2. rocas 3. las mesas, las sillas o bancos de bandidos 4. pasadizos secretos o minas 5. las casas en las que se escondía	1. Gašparíková I D 2 a 2. Gašparíková I D 2 b 3. Gašparíková I D 2 c	1. Jánošík 2. Jánošík 3. Jánošík	1. Serrallonga, Fadrí de Sau, Cabrer 3. Serrallonga 4. Serrallonga 5. Serrallonga
El mozo rechaza ser bandido y prefiere trabajar		Haladina	Biel

Tabla número 4: Motivos iguales o parecidos en las leyendas eslovacas y catalanas sobre bandidos.

Además de los motivos sucintamente reunidos en la tabla, encontramos también algunos otros, dignos de un comentario aparte. Se trata de algunos motivos de la biografía de Jánošík a los que se supone un origen extrafolclórico, por ejemplo: Jánošík estudia para cura (*La camisa de Jánošík*, ALE), Jánošík se enamora de la hija del señor que es responsable de la muerte de sus padres (*Sobre Jánošík II*, ALE), etc. Los comentaremos más detenidamente en el capítulo 7.2.1.3. “La literatura de cordel eslovaca y sus paralelismos con algunas obras de los autores castellanos y catalanes”.

Común a las tradiciones populares eslovaca y catalana es también el hecho de que en el marco de las leyendas encontramos los llamados “motivos viajeros”, es decir anécdotas que se atribuyen a diferentes personajes, que el bandido más reciente “hereda” del más antiguo. En las leyendas eslovacas, por ejemplo, el motivo humorístico sobre la tabernera robada se relaciona tanto con Jánošík como con Vdovčík, al igual que el motivo del regalo por una canción, o el motivo del castigo de una mujer a la que clavan tachuelas en los talones. Común a Jánošík y Vdovčík es también el tema del primer robo, del que son víctimas sus respectivos padres, y el motivo de la traición. El motivo de señalar la dirección del camino con el varal de un carro es común a Jánošík, Garaj y Ďurman. En la tradición catalana se halla el motivo viajero de la medida llena de monedas de oro, que se vincula a Serrallonga y más tarde al trabucaire Bou, o el motivo de la traición por parte de los que se consideran aliados o amigos, en el caso de Serrallonga y de Cabrer.

El hecho de que encontremos paralelismos en las biografías de figuras legendarias tan distanciadas en su procedencia geográfica y cultural podría explicarse por la circunstancia de que tanto Jánošík como Serrallonga representan el tipo heroico del personaje, que es universal y se repite en la literatura y el folclore en diferentes épocas y ambientes. Las leyendas que se crearon a su alrededor representan un tipo universal de género biográfico, conocido como “ciclo folclórico heroico”, que es, según la folclorista eslovaca Zora Vanovičová (1993, 47), «*conocido desde los tiempos más antiguos de la evolución del arte de palabra en forma épica, de la biografía heroica, la novela de aventuras, la hagiografía bizantina (...), las novelas de caballería medievales, los libros de historia, hasta la biografía y la autobiografía actual*» (známy od najstarších čias vývinu slovesného umenia v podobe eposu, antickej heroickej biografie a antického dobrodružného románu, byzantskej hagiografie (...), stredovekých rytierskych románov, historických faktografických spracovaní po knižky ľudového čítania až k súčasnej literárnej biografii a autobiografii).

2. Diferencias en la tradición eslovaca y catalana

Por otro lado, por supuesto, encontramos grandes diferencias en las tradiciones eslovaca y catalana de bandidos. Por ejemplo, es característico que acerca de la mayoría de los bandidos eslovacos se dé alguna información sobre los motivos por los que decidieron hacerse bandidos, asunto que no suele figurar en las leyendas catalanas. En las leyendas eslovacas jánošíkovianas está, igualmente, más desarrollado y comentado el momento de la fundación de la cuadrilla y el momento de la elección del capitán, lo que, en lo referente a Serrallonga, es comentado muy poco. Por otro lado, en las narraciones catalanas se relatan muchos actos violentos protagonizados por los bandidos, lo que no es tan frecuente en Eslovaquia.

Basándonos en esta comparación, hemos llegado a la conclusión de que la diferencia principal entre las leyendas eslovacas y catalanas consiste en lo ya tantas veces mencionado, que el folclore eslovaco relacionado con los bandidos se distingue por su contenido principalmente social¹¹⁶, teniendo en cuenta que esta característica se refiere sobre todo a las leyendas sobre Jánošík. Es evidente que respecto a otros bandidos posteriores a Jánošík dicho aspecto social pierde prevalencia, colocándose en primer plano otras virtudes, como la astucia o la habilidad, antes que su sentido de justicia. A pesar de esto podemos asegurar que las leyendas eslovacas subrayan, ante todo, la imagen del bandido como luchador antifeudal y el benefactor de los pobres.

En las leyendas catalanas también está presente el aspecto social, aunque de manera mucho menos señalada, centrándose el interés más que nada, según observamos, en las circunstancias aventureras y sentimentales de la vida del bandido (la liberación de Serrallonga del pie de la horca, la vida amorosa de Serrallonga, sobre todo el secuestro de Joana), lo que en las leyendas eslovacas aparece en mucha menor medida.

7.2.1.2.2. Los protagonistas de las leyendas eslovacas y catalanas de bandidos

En el acervo folclórico de la tradición eslovaca y catalana ha entrado un elevado número de bandidos, siendo la mayoría de ellos personajes reales, de los que se han conservado también testimonios históricos. En Eslovaquia podemos apreciar tres figuras modélicas de bandidos, tipológicamente diferentes entre sí, representantes cada una de ellas de diferentes épocas: Jánošík, Vdovčík y Karolicek. Estos tres bandidos, además, tienen en común la circunstancia de que inspiraron gran cantidad de historias, no sólo anécdotas sueltas. En Cataluña encontramos sólo un personaje, Joan de Serrallonga, alrededor del cual se ha articulado un ciclo de leyendas. El otro bandido que inspiró mayor cantidad de narraciones fue el Cabrer, si bien, en su caso no han llegado a ser tan numerosas como para formar un auténtico ciclo.

Algo específico del folclore eslovaco es que en las narraciones sobre bandidos haya entrado también una gran cantidad de personajes ficticios, o que las leyendas narren historias o acontecimientos en los que aparecen juntos bandidos procedentes de diferentes lugares y épocas. En una misma cuadrilla legendaria pueden juntarse Jánošík (1688-1713) e Ilčík (quien vivió casi 70 años

¹¹⁶ «La característica principal y básica del material folclórico eslovaco de temática de bandidos es su contenido social.» («Základnou a hlavnou charakteristickou črtou slovenského folklórneho materiálu so zbojníckou tematikou je jeho sociálna podstata», Gašparíková, 1966: 458).

antes que Jánošík), o Jánošík y Surovec (±1715-1740). Además, como compañeros de Jánošík pueden figurar personajes puramente ficticios (Palošík, Garaj), personajes procedentes de los cuentos maravillosos (Miesiželezo, Lomidrevo, Valivrch), o figuras literarias (Rinaldo).

En las leyendas catalanas esta situación no se produce tan a menudo. Uno de los pocos bandidos que parece ser fruto de la fantasía es Capablanca, alrededor del cual hay mucha tradición en la Serra d'Obac. La aparición de personajes maravillosos o demonológicos (brujas, hadas, animales que hablan con voz humana, espíritus), típicos de las leyendas de la infancia y de la juventud de Jánošík, o de las leyendas de los tesoros, apenas se produce en las leyendas catalanas. En este sentido representa una excepción la leyenda que explica cómo los Sala llegaron a su riqueza: tres mozos robaron una toalla a *las hadas*, y aquella prenda se convirtió en monedas de oro (*La riqueza de la Sala*, ALC).

Donde, curiosamente, sí se hace más patente la participación de personajes ficticios es en “Ball de Serrallonga”, donde, como compañeros de Serrallonga actúan bandidos de otras épocas, por ejemplo Pau Gibert, Serraller (siglo XVIII), o personajes históricamente inciertos, algunos inspirados en la literatura culta o folletinesca, como El Gavatx, L'Estudiant o Robert, y es el diablo quien pronuncia el parlamento final.

La diferencia más patente, como ya se ha apuntado, la podemos observar en la tipología de los bandidos eslovacos y catalanes. El héroe de las leyendas populares eslovacas suele ser por lo general, un personaje idealizado, que se presenta como un hombre del pueblo que se opone activamente a la injusticia. El bandido es percibido como adversario del opresivo orden social feudal. Incluso cuando dicho orden feudal ya no estaba en vigor¹¹⁷, el bandido siguió conservando los rasgos típicos del luchador antifeudal idealizado, como ocurre con Karolicek (±1830-1912). Típico de la tradición folclórica eslovaca en prosa es que la imagen del bandido haya confluido con la imagen del héroe popular, poseedor de toda una serie de cualidades positivas y admirables. Sus rasgos de carácter negativos, aunque no estén ausentes por completo, están minimizados. Por lo contrario, las historias sobre bandidos criminales, percibidos negativamente, están poco difundidas en Eslovaquia, y si nos topamos con alguna, lo más probable es que se trate de un tema originariamente no eslovaco.

Los bandidos catalanes son, por el contrario, tipológicamente más variados. Encontramos entre ellos no sólo bandidos que defienden justicia, o sea bandidos que “robaron a los ricos para dar a los pobres” (como tales se puede considerar sobre todo a Serrallonga o al Cabrer), sino también bandidos criminales. Si nos centramos en el bandido valorado positivamente, las cualidades que se admiran en él son las mismas que en Eslovaquia: fuerza física, sentido de la justicia, honradez, abnegación, habilidad o astucia. Desde tiempo inmemorial el “bandido generoso” ha excitado la simpatía y la fantasía de las gentes, por encarnar los ideales de igualdad y justicia y por tener el valor de desafiar en solitario a todo un orden social tenido por injusto. Aún más, podría decirse que en la figura de aquel que “robaba a los ricos para socorrer a los pobres” se veía, eso sí, a mano armada y llevando hasta sus últimas consecuencias

¹¹⁷ La servidumbre de gleba (nevoľníctvo) fue abolida en Hungría en el año 1848, aunque en la vida práctica sólo se pudo aplicar dicha medida a partir del año 1853. Suponemos que las relaciones feudales no se desarraigaron de la noche a la mañana, sino que se mantuvieron durante años, quizás decenios. En este sentido, Karolicek quizá pudo conocer la opresión feudal por experiencia propia.

el aforismo jesuítico *finis sanctificat media*, al cumplidor de la Sagrada Escritura: «*esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes*» (Lc. I, 53).

Contra el héroe admirado se oponen gentes injustas, representantes de las clases altas de la sociedad feudal: en Eslovaquia, los señalados como “páni”, literalmente “señores” (sobre todo condes, o terratenientes en general), en Cataluña, la nobleza (se mencionan los nobles de Barcelona). A los bandidos eslovacos los persiguen alguaciles, panduros y esbirros, o bien gendarmes en etapas históricamente más recientes; a los bandidos catalanes les persiguen los hombres del virrey y, más tarde, los mozos de escuadra o la Guardia Civil.

A diferencia del repertorio eslovaco, entre las leyendas catalanas abundan aquellas en las que los bandidos son muy mal vistos: el bandido Serraller, por ejemplo, se gana la confianza de los Gravat para más tarde matar cruelmente a todos; Becaina asesina sin piedad al alcalde de Osor; los trabucaires amenazan a la gente que se ganó su dinero trabajosamente, sobre todo a los mercaderes; etc. En estas leyendas, los bandidos son objeto de la reprobación general por sus hechos, mientras que en el lado de los buenos se coloca la gente común y trabajadora, que logra de vez en cuando superar la violencia del bandido y vencerlo con su ingenio.

7.2.1.2.3. El estilo de las leyendas eslovacas y catalanas de bandidos

1. La poética folclórica de las leyendas sobre bandidos

En esta resumida reflexión sobre la poética folclórica, no pretendemos agotar la problemática planteada, sino definir dicha poética folclórica de las leyendas populares por lo menos en cuanto a sus rasgos básicos.

Si valoramos las leyendas eslovacas de bandidos en su conjunto, podemos notar que se caracterizan por una notable variedad de estilo: algunas veces dan la impresión de dar una noticia parca y breve, de estilo informativo, otras veces tienen forma de historietas de estilo vivaz, en las que el diálogo desempeña una función importante.

La biografía de los héroes, alrededor de los cuales surgieron ciclos (Jánošík, Vdovčík), está transmitida por medio de fragmentos episódicos, que se unen en un todo, como si se tratara de un mosaico. Este mismo procedimiento lo observamos también en las leyendas catalanas sobre Serrallonga.

Los textos eslovacos tienen, en general, tendencia de resumir unas épocas más extensas de la vida de bandido, comentan períodos vitales seguidos y dan la impresión de estar desarrolladas con más riqueza épica. Esta impresión la despiertan a pesar de que, a la hora de ser publicadas, los editores optaron por separar episodios (Gašparíková 1979: 41). Esto significa que las narraciones, tal como fueron recogidas, comentan la biografía del héroe desde el principio hasta el final.

Las narraciones catalanas son, en comparación con las eslovacas, más escuetas y se centran en transmitir un solo episodio. A menudo tienen forma de una breve noticia que no traspasa la extensión de unas cuantas oraciones compuestas, narradas con un estilo muy sencillo. En algunas leyendas puede desempeñar un papel importante el diálogo (por ejemplo *La punteria del noi de Sau*, ALC). No notamos la tendencia de agrupar en una sola narración períodos más extensos de la vida del bandido.

2. La lengua de las leyendas sobre bandidos

El hecho de que las leyendas narren acontecimientos que sucedieron en el pasado a veces se trasluce también a través de la lengua que utilizan. Es característico de las leyendas de bandidos eslovacos que contengan muchos historicismos y arcaísmos, y, por una errada localización tem-

poral de algunos sucesos, también muchos anacronismos. Igualmente se suelen encontrar en ellas abundantes dialectalismos, lo que es típico no sólo de las leyendas sobre bandidos, sino de las leyendas históricas en general.

Por el contrario, las leyendas catalanas no destacan por una gran presencia de arcaísmos, lo que está condicionado, sin duda, por el hecho de que estas narraciones no remiten a un pasado demasiado lejano, lo que es especialmente característico de las *narraciones testimoniales*. Por otro lado, en las leyendas catalanas se encuentra una gran cantidad de castellanismos (por ejemplo *antes*, en vez de *abans*; *robo*, en vez de *robatori*, *burro* en vez de *ase*, *pantano* en vez de *pantà*, etc. (en ALC hemos señalado los barbarismos por el tipo diferente de la letra).

Las tradiciones eslovaca y catalana son parecidas en el sentido de que enriquecieron la lengua con unos fraseologismos y giros típicos. Parece que algunas unidades fraseológicas están presentes en todos los países o regiones donde se habla de bandidos. Otras son típicas sólo de algunos pueblos, o las utilizan sólo en alguna región concreta, en alguna localidad, o son típicas sólo de un único narrador.

En la tradición eslovaca, catalana, y también en otras tradiciones europeas, es típica la expresión que caracteriza al bandolero generoso:

“bohátym bral a chudobným dával” - “robava als rics i ho donava als pobres”

También es típica la orden del bandido para que le entreguen el dinero, que suena en todas las lenguas de modo parecido:

“Bohu dušu a mne peniaze!” (y sus variantes) (literalmente *“¡Alma a Dios y a mí el dinero!”*)- *“La bossa o la vida!”*

En la lengua eslovaca son típicos giros como:

“od buka do buka” (literalmente *“de haya a haya”*) (esta imagen, que describe la generosidad del bandido en medir el paño que va a regalar, es conocida también en otras lenguas, por ejemplo, en la checa),

la formulación metonímica *“chodir’ poza bučky”* (literalmente *“andar por detrás de las hayas”*) (la variabilidad de este giro, que significa *echarse al monte*, es mínima)

la frase que pronunció Jánošík bajo la horca, despreciando el indulto *“ked’ ste si ma upiekli, tak si ma aj zjedzte”* (literalmente *“ya que me habéis cocido, ahora me podéis comer”*) (y sus variantes),

la expresión *“Karolickov vyplat”* (literalmente *“el sueldo de Karolicek”*) se refiere a la situación, cuando alguien no paga el servicio que había contratado.

De la lengua catalana son típicos giros como:

“tot es farà” (*“todo se hará”*) - expresión de tranquilidad en tener la seguridad de que poco a poco a todo le viene su tiempo

“Dins la capa d’en Serrallonga se n’hi amagaven molts” (*“Dentro de la capa de Serrallonga se escondía mucha gente”*) - frase que se refiere a la situación cuando uno tiene que pagar también por las culpas de otros

“fer la fi d’en Becaina” (Gibert, 1989: 219) (*“acabar como Becaina”*), que significa acabar muy mal,

o la comparación *“ser mes lladre que Serrallonga”* (Amades 1999: 206) (*“ser más ladrón que Serrallonga”*).

Además, en la paremiología catalana encontramos muchas expresiones que señalan a habitantes de ciertas localidades como ladrones o bandidos, por ejemplo:

“A Llers, fins és lladre el pagès” (“En Llers hasta campesino es ladrón”)

”A Enviny, lladres” (“En Enviny, ladrones”) (AR, 563).

La explicación del origen de valoraciones tan poco halagüeñas acerca de los habitantes de ciertas localidades las aportan los textos folclóricos que responden al género de *narraciones paremiológicas*.

Con la temática de bandidos está relacionada también la frase “*Durar com la bóta de Sant Ferriol*”, cuyo origen explica la narración hagiográfica sobre el bandido Ferreolo (AR, 494).

7.2.1.3. LA LITERATURA ORAL Y LA LITERATURA FOLLETINESCA ESLOVACA SOBRE BANDIDOS Y SUS RELACIONES CON ALGUNAS OBRAS DE AUTORES CASTELLANOS Y CATALANES

Como ya hemos adelantado más arriba, en la biografía folclórica y literaria de Jánošík se han introducido por tradición algunos motivos, cuyo origen se supone que es extrafolclórico. Estos motivos son típicos sobre todo de la literatura folletinesca eslovaca, la que se centró, desde los últimos decenios del siglo XVIII, en la temática de bandidos, especialmente en Jánošík. Se supone que de allí pasaron a la literatura oral, lo que es lógico suponer, porque, como asegura Gabriela Kiliánová (2000: 283), la simbiosis de la tradición oral con la literatura fue en Eslovaquia, en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, especialmente intensa y mutuamente enriquecedora. Se trata de los siguientes motivos:

1. Jánošík frecuenta la escuela, estudia para ser cura: este motivo es habitual en las leyendas populares (por ejemplo *La camisa de Jánošík*, ALE) y también en la mayoría de las obras de la literatura de masas.

Aún más frecuente que el motivo del capitán de bandoleros con estudios teológicos, es el motivo de la presencia de un estudiante en la cuadrilla. La figura del estudiante aparece tanto en la cuadrilla de Serrallonga como en la de Jánošík, lo que se da tanto en tradición popular y en la de masas, como en la literatura culta. Desde Robin Hood en adelante, es típico que un estudiante o un clérigo forme parte de la cuadrilla de los más famosos bandoleros.

2. Jánošík se enamora de la hija del señor que había hecho daño, o más aún, había causado la muerte de sus padres: este motivo se encuentra en algunas leyendas populares (por ejemplo *Sobre Jánošík II*, ALE) y también en la novela de Pavol Beblavý *Jánošík* (1889).

Es interesante recordar que un motivo parecido se halla también en la biografía de Joan de Serrallonga, sobre todo en su versión semipopular (pliegos de cordel) y en la literaria (Víctor Balaguer, la novela *Don Juan de Serrallonga*, 1859). El motivo del enamoramiento de la hija del principal enemigo se trasladó también a las leyendas populares sobre Serrallonga: aunque no se hace especial hincapié en este detalle (*El rapte de la Joana*, ALC), los padres de Joana se resisten a aceptar su amor hacia Serrallonga, porque ellos son del bando de los cadells, y la familia de Serrallonga es de los nyerros, lo que significa que la enemistad entre ellos es insuperable. En relación con Serrallonga, tal motivo aparece por vez primera en el drama *El catalán Serrallonga y Bandos de Barcelona* de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis de Guevara (1634).

3. De la anterior premisa fluyen otras situaciones controvertidas para el bandido: Serrallonga tiene varias veces ocasión de matar a su principal enemigo, que le persigue incesantemente y le amenaza de muerte, pero siempre lo deja en libertad, porque es hermano de Joana, y él no

quiere dañar al hermano de su amada (canciones de cordel, Víctor Balaguer). Igualmente en la escena final de la captura, Serrallonga no se defiende, sino que se entrega sin lucha a los soldados del virrey.

En la literatura eslovaca de masas sobre Jánošík encontramos momentos parecidos: en el drama de Miško Vrba-Skačanský *Jánošík* (1880), éste se rinde voluntariamente al terrateniente Krivohradský, porque es padre de su amada Ľudmila, y eso le impide enfrentarse a él. El motivo de entregarse sin oponer resistencia está, según Joanna Goszczyńska (2003: 154), influido por el modelo de Friedrich Schiller, y es un rasgo común a otras muchas obras de la literatura folletinesca.

4. Otro procedimiento típico de la literatura de masas es, según Joanna Goszczyńska (2003: 147), el de elevar la categoría social del héroe. En este sentido hay que entender el linaje de Jánošík en el mencionado drama de Miško Vrba-Skačanský, en el que Jánošík no es hijo de padres campesinos, sino es hijo natural del terrateniente Krivanský con una bella aldeana.

Un procedimiento similar notamos también en la literatura semipopular catalana y en la novela de Víctor Balaguer: Serrallonga proviene de una familia noble y Joana también. Esto es algo que contradice la verdad histórica, ya que en realidad ambos eran de origen humilde. El elevamiento social del héroe se basa en una tradición más antigua, probablemente en las obras del Barroco español, en las que, como escribe Joan Fuster, es característico este procedimiento («*l'origen noble dels caps de quadrilla és un lloc comú entre els escriptors castellans de l'època*») (Fuster, 1963: 48).

Según la imaginación de los autores del Barroco, en capitanes de cuadrillas de bandidos se habrían convertido ciertos catalanes nobles, a quienes la poca eficacia de las autoridades de aquellos tiempos les había impelido a tomarse la justicia por su mano y vengar su “honor hidalgo” de los agravios sufridos. La causa de tal decisión era en algunos casos seria, y otras veces, desde nuestra percepción actual, completamente banal: por ejemplo, el bandolerismo de Joan de Serrallonga en el drama Coello, Rojas y Vélez de Guevara (y también en la canción popular *Don Juan Serrallonga*, ACC) empieza con una pelea “*al joc de pilota*” con Félix Torrellas (“*un fadrí de la villa*”).

Con el objetivo de vengar el honor ofendido también se hizo bandido Antonio Roca (de supuesto origen hidalgo), héroe de la “comedia” *Antonio Roca o La muerte más venturosa* (alrededor del 1603)¹¹⁸ de Lope de Vega (1562-1635). Lo mismo ocurre con los héroes-bandidos que aparecen en las obras de Miguel de Cervantes (1547-1616): Rocaguinarda¹¹⁹ en *Don Quijote*, y «*un valeroso caballero catalán*» en uno de los muchos episodios de la novela pastoril *La Galatea* (1585). Igual es el caso del protagonista (bandido catalán también) de la novela de Tirso de Molina (1579-1648) *El bandolero, vida de San Pedro Armengol* (1632). Más tardíamente hallamos este motivo en la obra de Gabriel Suárez *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin*, *Matheo Vicente Benet* (1728) (Barroco tardío).

Es interesante mencionar que la situación del joven que huye a los montes y se pone a la cabeza de un grupo de bandidos porque desea arreglar el mundo, vengar la injusticia social,

¹¹⁸ La obra consta de tres actos (“jornadas”). La autoría de Lope de los dos primeros no se pone en duda, pero el tercer probablemente no surgió por su pluma. Se supone que este acto fue reelaborado por Pedro Lanini y Sagreda, censor teatral de los finales del siglo XVII (Fuster, 1963: 55).

¹¹⁹ En el caso particular de Rocaguinarda, éste sin duda pertenecía al estamento nobiliario, lo que queda demostrado por el hecho de que, una vez indultado, marchara a Italia como capitán de los tercios. En aquella época, sólo podía ser oficial de ejército quien tuviera ejecutoria de nobleza.

defender unos altos ideales, castigar a los tiranos, etc., presente en las leyendas sobre Jánošík y Serrallonga, es típico, aún más que del Barroco español, de las versiones románticas de susodicho mito. En este sentido hay que traer a colación la tragedia de Friedrich Schiller (1759-1805) *Los bandidos* (*Die Räuber*), puesta en escena en Mannheim en el año 1782 (y publicada anónimamente un año antes), que alcanzó una gran popularidad en toda Europa y sirvió de base para alguna que otra ópera. Los altos ideales de la luchas por una causa justa conducen a la acción también al mítico Robin Hood en la novela *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott (1771-1832).

Otro caso se plantea, cuando el bandido aparece ascendido al estatus nobiliario, pero su motivación para el bandolerismo es completamente personal, y no se trata de la defensa del honor ofendido. Un ejemplo nos lo ofrece una vez más el Barroco español, esta vez en una variante un poco diferente, porque el personaje principal del bandido es una mujer. Se trata de la obra teatral en tres actos de Lope de Vega *La Serrana de la Vera* (probablemente antes del 1603). A la protagonista, hija natural del conde de Béjar, no permitieron casarse con el joven al quien amaba, por eso huyó al monte y se hizo capitana de una cuadrilla de bandidos. La obra está inspirada en una leyenda extremeña. Por cierto, este mismo tema lo elaboró también Luis Vélez de Guevara (1579-1644): la obra lleva idéntico título, *La Serrana de la Vera* (1603), sin embargo, la protagonista esta vez no es de origen noble, sino villano.

A todo esto añadimos que la elevación social del bandido, a diferencia de la literatura popular y semipopular catalana, en la tradición eslovaca es muy poco común. Lo encontramos en la ya mencionada obra de Miško Vrba-Skačanský, pero este caso es completamente excepcional. En la literatura popular, Jánošík siempre aparece como hijo de unos campesinos, lo mismo que en la canción semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (*Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi*, mediados del siglo XVIII), en la que se canta: «*Su nombre era muy bonito, se llamaba Jánošík, ll era de origen humilde, un mozo muy fuerte*» («*Byl jména pekného, Jánošík rečený, ll rodu jen sprostého, junák velký, silný*») (Mišianik, 1964: 518, versos 6-7).

5. El motivo del generoso rechazo de la ayuda que ofrecen los amigos al bandido para fugarse de la cárcel (Jánošík en la novela de Pavol Beblavý), también está presente en la “biografía” de Serrallonga (Víctor Balaguer, canciones de cordel, leyendas populares).

6. Otro momento común a la literatura folletinesca eslovaca y a la literatura castellana y catalana es el de subrayar y enaltecer el lema del bandido de no verter sangre humana: está presente en la novela de Pavol Beblavý (1889), y también en el drama de Lope de Vega, en el drama de Coello, Rojas y Vélez de Guevara, y en la novela de Víctor Balaguer.

Volviendo al apartado 1., el motivo del bandido que dejó los estudios de teología lo encontramos a menudo en las leyendas populares eslovacas y en la mayoría de las obras de la literatura folletinesca sobre Jánošík. En relación con Serrallonga no lo hallamos, pero está presente en el drama de Lope de Vega sobre el bandido catalán Antonio Roca. Antonio Roca estudia para ser cura, pero debido a una infeliz coincidencia de casualidades se ve obligado a renunciar a su vocación y vengar la grave ofensa de la que había sido víctima su madre Julia. En ella se fijó el barón Alvelino, e intentó violarla. En su defensa salió el padre de Antonio Roca, don Pedro, pero lo pagó con su vida, porque el barón lo mató de un tiro. Ante tan gran atropello, y por partida doble, Antonio se resiste a tomar venganza, pero cuando su madre proclama que lo hará con sus propias manos, asume tal responsabilidad y mata al barón y a dos de sus criados. Le empieza a perseguir la justicia y por eso se refugia en las montañas. Allí encuentra a los bandidos, y ellos le eligen capitán. El drama de Lope de Vega es, al parecer, la obra literaria más antigua en la tradición literaria europea (alrededor de 1603), en la que el héroe (con aspiraciones religiosas) huye al monte y se hace bandido porque tiene que vengar el agravio que se cometido contra sus padres.

Este motivo pudo pasar del drama barroco de Lope a la novela europea de bandidos y, por mediación de la prosa folletinesca, colarse en la literatura oral eslovaca.

7. En el comienzo del tercer acto del drama de Coello, Rojas y Vélez de Guevara encontramos el motivo del bandido como protector de los bienes del rey, que está presente también en algunas leyendas populares sobre Jánošík. Concretamente nos referimos al pasaje de una leyenda, en el que Jánošík acompañó durante un trecho a los carros cargados con el oro del rey, para hacerles guardia: *Otras veces, el propio Jánošík daba escolta a los carros, para que nada de la propiedad del rey se perdiera, por si sus vigilantes se mostraban débiles o miedosos. En otras ocasiones, arrebatava los táleros y los ducados y los vertía en un foso o bajo las rocas, para que nadie tuviera provecho de ellos, ni los señores, ni los bandidos (Jánošík y los tesoros, ALE)*. Joan de Serrallonga, por su lado, encuentra en las montañas un séquito real que lleva hacia Barcelona el oro de América, pero en vez de apoderarse de él, detiene a sus bandidos y les dice que “*al nombre del Rey se debe respeto por natural común ley*” (Fuster, 1963: 99), e incluso, cuando ve que el alguacil está dormido, ordena a los bandidos disparar al aire para despertarlo.

8. El motivo de un hermano traidor o malvado, quien hace todo lo posible para la caída del bandolero, está presente en la obra teatral de Eduard M. Škultéty titulada *Jánošík, drama en tres actos (Jánošík, činohra v trech jednáních)*, mediados del siglo XIX). En la obra de Škultéty, a Jánošík lo entrega en manos de los esbirros su propio hermano Matej, quien estaba enamorado de la amada de éste, Boriška. En la obra de Friedrich Schiller, a Karl le hace la vida imposible su malvado hermano Franz, enamorado de Amalia, la novia del primero.

Para concluir podemos confirmar, que las leyendas populares se nutrieron no sólo de la fuente común y universal del “ciclo folclórico heroico”, sino que entraron en ellas también elementos procedentes de la tradición literaria europea, lo que vendría a explicar algunos paralelismos en las tradiciones del bandidos eslovaca y catalana.

7.2.2. LA CANCIÓN POPULAR

El análisis y la comparación de la tradición eslovaca y catalana de las canciones populares los hemos planteado del modo siguiente:

En primer lugar resumimos en qué géneros de canciones eslovacas y catalanas está presente la temática de bandidos. Seguidamente nos centramos en las canciones con base argumental, es decir, en las *baladas, romances y canciones noticiaras eslovacas*, y en las “*cançons de bandolers i lladres de camí ral*”¹²⁰ catalanas y nos ocuparemos de la comparación de los aspectos ya estudiados en el análisis de las canciones en los capítulos anteriores de nuestro trabajo, que son los siguientes:

1. El contenido temático y la tipología de los protagonistas de las canciones sobre bandidos.
2. Los aspectos poetológicos de las canciones sobre bandidos.

Pretendemos así caracterizar en términos generales las dos tradiciones comparadas y sacar a la luz los rasgos específicos de cada una de ellas. A base de esta comparación general podremos valorar las similitudes y las diferencias entre ellas.

¹²⁰ Bajo este nombre están analizadas por Antoni Comas las canciones de bandidos en la *Història de la literatura catalana* de Martí de Riquer (1985), y también en otras obras historio-literarias.

7.2.2.1. LA FIGURA DEL BANDIDO EN LOS DIFERENTES GÉNEROS DE LA CANCIÓN POPULAR

En la tradición oral eslovaca de canciones encontramos la temática de bandidos en los géneros líricos y lírico-épicas. Las canciones líricas de bandidos son numerosas y «*la vida de los bandidos y la problemática relacionada con ella están captadas con la mayor autenticidad, diversidad y realismo*» («*život zbojníkov a problematika s ním spätá sú v nich vyličené v najväčšej autentickosti, rozmanitosti a realnosti*») (Burlasová, 1988: 472). Es característico en ellas el sincretismo temático, pues la temática de bandidos suele confluir con la de pastores, de amor, social y de soldados. En la lírica, los bandidos son percibidos de una manera contradictoria, prevaleciendo notablemente su valoración positiva.

Entre las canciones con base argumental, es decir, entre las canciones narrativas, encontramos diferentes géneros. Soňa Burlasová (1984) distingue entre *baladas*, *romances* y *canciones noticieras*. Las canciones de temática de bandidos podríamos considerarlas un subgrupo de las baladas con temática histórica, entre las que se cuentan, además, las baladas sobre los turcos y sobre temas bélicos en general. Otras áreas temáticas de las canciones eslovacas son la legendaria, la de amor, la de las relaciones familiares y otras relaciones sociales.

Las baladas son un tipo antiguo de canciones, cuya historia se remonta a la Edad Media, y cuya tradición se mantuvo viva en algunas regiones eslovacas y moravas hasta el siglo XX. Es comprensible que a lo largo de tantos siglos el carácter de las baladas no permaneciera sin cambios. Los folcloristas eslovacos distinguen en su desarrollo varios grados evolutivos, que pueden reducirse, en principio, a dos: *el tipo antiguo* y *el tipo moderno* (Burlasová, 1984: 44; 202, 13).

Precisar con certeza la antigüedad de las baladas populares casi imposible, sin embargo, los folcloristas e historiadores literarios eslovacos coinciden en la opinión de que las baladas tanto eslovacas como checas alcanzaron su mayor florecimiento en el transcurso de los siglos XVI y XVII (Sirovátka, Leščák, 1982: 160-161; Minárik, 1997c: 359). Podemos suponer que en esta época se crearon las baladas de tipo antiguo, cuyo héroe es el bandido anónimo. Estas baladas son, entre todas las canciones narrativas, las más difundidas territorialmente, muchas de ellas se conocen también fuera de Eslovaquia, lo que significa que tienen carácter interétnico.

La segunda época de su florecimiento es la segunda mitad del siglo XVIII, cuando probablemente surgieron las baladas cíclicamente agrupadas alrededor de la figura de Juraj Jánošík (1688-1713). Más tarde, la temática jánošíkoviana se ajustó a un nuevo héroe, a Michal Vdovec (1803-1832), con lo que se creó el ciclo de Vdovčík. Las baladas sobre Jánošík y Vdovčík, es decir, las baladas de tipo moderno, se fueron perfilando hasta la primera mitad del siglo XIX. En comparación con las canciones más antiguas son menos interétnicas, pues están difundidas sólo en el marco de determinadas regiones eslovacas.

Dentro de esta producción folclórica el estrato más moderno lo representan las canciones noticieras. Se refieren a bandidos que estuvieron activos a finales del siglo XIX, de modo que fueron llamadas por Soňa Burlasová (1988: 474) metafóricamente «*testigos del epílogo del bandolerismo*» (*svedkovia epilógu zbojníctva*). Se circunscriben al estrecho marco de su comarca de origen y se refieren a personajes cuya importancia es meramente local.

En la tradición catalana encontramos la temática de bandidos sólo en las canciones construidas sobre base épica. La lírica de bandidos como tal no se ha desarrollado, aunque es cierto que en algunas canciones con base argumental pueden estar presentes con profusión los elementos líricos. La más lírica parece ser la canción sobre la captura de Serrallonga (*Quatre bandolers*, ACC), y de ella sólo la segunda estrofa, que es considerada como la más antigua. La base épica

está ausente también en la canción enumerativa sobre los antiguos bandos enfrentados (*Nyerros i Cadells*, AC, 630), aunque tampoco la podemos señalar como típicamente lírica. En cuanto a la difusión territorial de las canciones catalanas, parece que generalmente están estrechamente ligadas a la comarca en la que se crearon, quizás con la excepción de la canción del hostel de la Peira (*L'hostal de la Peira*, ACC) que, según parece, está difundida a ambos lados de los Pirineos.

Las canciones catalanas de bandidos también se incluyen en el área de las canciones históricas, más concretamente, se clasifican como “romances históricos de origen autóctono” (Milà i Fontanals, 1882). Es característico del romancero catalán que los temas históricos autóctonos aparezcan en épocas mucho más tardías en comparación con el romancero castellano. Por ejemplo, no tiene reflejo en ellas la historia medieval catalana, por lo que no encontramos ecos de los conflictos medievales entre las dos banderías enfrentadas (excepto la canción, mencionada ya antes, *Nyerros i Cadells*). Entre los temas históricos autóctonos catalanes se cuenta la Guerra de Separación (1640-1659); la Guerra de Sucesión (1700-1713); la Guerra de la Independencia (1808-1814) y las guerras carlistas (1833-1840, 1847-1849, 1874-1876). Coetáneos a estos acontecimientos bélicos son también los romances referidos a bandoleros locales o a contrabandistas. Como podemos ver, las canciones sobre bandidos se cuentan entre las más antiguas canciones catalanas de temática histórica autóctona.

Se supone que la mayoría de las canciones catalanas de bandidos también surgieron a lo largo de los siglos XVII a XIX. Josep Gibert (1989: 62) señaló como una de las canciones más antiguas, si no la que más, la composición *Don Joan de Serrallonga* (ACC). Antigüedad semejante parece tener también la otra canción sobre Serrallonga, conocida como *Quatre bandolers* (ACC). Prueba de ello es que su segunda estrofa está incluida en la obra dramática de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara *El catalán Serrallonga o los Bandos de Barcelona*, llevada a escena poco después de la ejecución del bandido (1634). Si aceptamos la suposición de que las canciones de bandidos se componían sobre todo a raíz de su muerte (ya hubiera sido en el patíbulo o no), entre las más antiguas, aparte de las de Serrallonga, se cuenta también la canción sobre Toca-son (el cual fue muerto en 1631). En su hipotética cronología de las canciones de bandidos, Josep Gibert situó muchas de ellas en el siglo XVII, aunque según podemos observar, clasificó la mayoría como canciones del XVIII. En su opinión, la mayoría de las canciones catalanas de bandidos fueron creadas a lo largo del siglo XVIII, en lo que coinciden también otros varios especialistas. Por ejemplo, Julia Jiménez Butiñá (1998, 97) escribe que el siglo XVIII fue «uno de los momentos de esplendor de la poesía de bandoleros en la literatura catalana». Respecto a las canciones más recientes, la datación puede ser menos complicada, porque conocemos datos biográficos exactos de la mayoría de los protagonistas de tales canciones modernas. Los bandidos más recientes reflejados en las canciones son Cabrer (muerto en el año 1852) y los trabucaires (ejecutados en el año 1843), siguiéndoles en orden cronológico descendente Becaina (1829), Boquica (1815) y Serraller (1780).

En el desarrollo de las canciones catalanas de bandidos también podemos observar ciertos cambios que, sin embargo, no son tan claros como en el caso de las canciones eslovacas, en las que el cambio del tipo de protagonista conduce al cambio del contenido temático y del estilo de la composición. Aunque sea cierto que las canciones catalanas de bandidos varían y evolucionan, en el fondo conservan un estilo más homogéneo, de modo que más que de unas etapas exactamente definidas, podemos hablar sobre dos diferentes tipos de canciones: *las canciones de tipo antiguo* y *las canciones de tipo moderno*. Las primeras habrían surgido hasta la primera mitad del siglo XVIII, y desde la segunda mitad surgirían las de tipo moderno.

De la comparación deducimos que en la tradición eslovaca contamos con mayor riqueza de géneros que en la cultura popular catalana, en la que la mayoría de las canciones de bandidos responden al género épico (lírico-épico) del *romance*.

7.2.2.2. LA TEMÁTICA DE LAS CANCIONES NARRATIVAS DE BANDIDOS

Las situaciones reflejadas en las baladas eslovacas de bandidos pueden ser de lo más variado. La gran mayoría tiene carácter trágico, se canta en ellas al bandido capturado, al bandido al pie de la horca, o al bandido muerto violentamente.

Las canciones sobre el bandolero generoso, que se identifica, al igual que en las leyendas, con Jánošík y Vdovčík, se centran casi exclusivamente en el momento de su ejecución. La tragedia del bandido se desarrolla en unos cuantos episodios: la traición y la captura, el encarcelamiento, la tortura y el ajusticiamiento, cuando el bandido dirige unas palabras a la horca, se despide de sus parientes y amigos, pronuncia su último deseo y baila, hasta saltar y clavarse él mismo en el gancho. Algunas baladas sobre Jánošík también hacen mención a un indulto, que el bandido rechaza. Algunas baladas contienen el motivo del legado del bandido, de los tesoros o el mensaje que dejó. Una única excepción de este perfil temático lo representa la balada sobre el asalto a los carros cargados de oro, perpetrado por la cuadrilla de Jánošík (*En la colina de Cven-glovo*, ACC), porque se centra temáticamente en la actividad de los bandidos.

Las canciones noticieras también se centran en la muerte del bandido, pero las circunstancias son diferentes. Al mozo lo traicionan por dinero, lo matan por venganza o por una desgraciada casualidad, muere en una pelea, etc. De modo parecido al caso del bandolero idealizado, en la canción se constata que el mozo fue muerto injustamente, sin haberlo merecido. Por el contrario, se nos informa muy poco sobre su actividad como bandido, y sólo se sugiere que se trata de una acción esporádica en la sus amigos le convencieron para que participara, no de una actividad sistemática de asaltos y robos.

A diferencia de estos dos tipos de canciones, las baladas sobre el bandido anónimo reflejan al héroe en acción. Sus hechos tienen, en la mayoría de los casos, carácter criminal: asaltos (*Por el valle va un arriero*, ACE), robos (*En Silesia, en un hostel*, ACE), asesinatos (*Está Jano junto al arroyo; Atraviesa Janíčko las montañas; En el monte, en el valle*, ACE), intentos de violación (*En lo alto de la montaña*, ACE). El tema del bandido capturado es menos frecuente en las baladas antiguas, pero tampoco está ausente (*Se llamaba Hanička; Cabezada roja, caballo blanco; Érase una madrecita*, y otras, todas en ACE). El bandido en su violencia no suele estar inspirado tanto por el afán de lucro, sino que actúa bajo otros móviles oscuros, detrás de los que intuimos pasiones humanas: mata por venganza, por miedo a ser traicionado, etc.

El repertorio de temas de las canciones catalanas también es variado. De modo parecido a la tradición eslovaca, la mayoría de las canciones de tipo antiguo se centra en las circunstancias trágicas de la vida del bandido, es decir, en sus últimos momentos bajo la horca. En las canciones como Joan Roig; *La presó de Perpinyà*; *El Galdiró*; *L'hereu de la forca*; *Cançó del lladre* y *L'hereu Querol* (todas en ACC) nos encontramos con un bandido capturado y encarcelado, que en reflexiona sobre su vida, describe cómo le capturaron o se queja de la traición o del falso testimonio que le llevó a la ruina. Bajo la horca el bandido expresa el deseo de pronunciar unas cuantas palabras: por ejemplo, el héroe de la canción *El bandit de Barcelona* (JG, 77) pide a los presentes que le perdonen y que recen por su alma. De modo parecido se porta también el bandido Pau Gibert, o el protagonista de la canción *La presó de Perpinyà*. Por el contrario, el bandido suele callar sus hechos

(*Joan Roig, L'hereu Querol*, las dos en ACC), aunque otras veces hace una recapitulación de ellos. En todo caso, los hechos del bandido muchas veces tienen carácter criminal: puede tratarse de delitos sin derramamiento de sangre (el asalto a un arriero en la canción *Cançó del lladre*), o de asesinatos cometidos no tanto por afán de lucro, como por un arrebató violento: en la canción *L'hereu de la forca* el mozo mata al cura en un ataque de furia o al arriero porque se resistió. La violencia especialmente brutal, además de repetida e intencionada, es típica de los protagonistas de las canciones de tipo moderno. Las canciones de los bandidos del siglo XIX se centran en la descripción de los crímenes cometidos a sangre fría. Por ejemplo, el bandido Boquica quemó muchas casas, degolló a muchas personas y deshonoró a muchas doncellas, los doce bandidos (*Els dotze lladres*, ACC) masacraron a todos los habitantes de la casa en la que entraron, los trabucaires (*Els Trabucaires*, ACC) asaltaron una diligencia y sucesivamente causaron la muerte de tres rehenes, seleccionados de entre los viajeros. Muchas otras canciones describen la violencia cometida contra miembros de la Iglesia (*L'assassinat de Rector de Sant Pere de Bianya*, JG, 227).

A veces, y sólo en las canciones de tipo antiguo, el bandido consigue huir de la horca: en el último instante le liberan sus amigos (*L'hereu Querol*, ACC), o impresiona con su canto a los que le oyen, los cuales solicitan el indulto (*El Galdiró*, ACC). Otras veces el bandolero no llega a la horca, sino muere en libertad. Por ejemplo, Toca-son provoca el incidente del que él mismo llega a ser víctima. Intenta robar a un pastor, pero aquél le dispara en defensa propia. Al bandido de Girona le traiciona la mujer a la que obliga a vivir con él, lleva a su cueva a los habitantes de la aldea y ella misma le dispara. La captura del bandido puede llegar a ser el tema principal de la canción: por ejemplo, Serraller juega las cartas en un hostel con sus compañeros, mientras tanto el hostelero llama a los soldados, y en el intento de esconderse de ellos, el teniente le hiere con su sable. En el repertorio catalán encontramos también canciones que no se centran en la muerte del bandido, y en general, no tienen carácter trágico. En la canción *Don Joan de Serrallonga* (ACC) el protagonista describe cómo por una infeliz circunstancia tuvo que huir al monte y hacerse bandido; en la canción *L'hostal de la Peira* (ACC) está descrito un intento fallido de robar en un hostel; la canción *El Regiment de Collbató* parodia la escena de la fundación de un grupo de bandidos, etc.

7.2.2.3. LOS PROTAGONISTAS DE LAS CANCIONES ESLOVACAS Y CATALANAS DE BANDIDOS

Como ya hemos dicho más arriba, cada uno de los tres tipos básicos de las canciones narrativas tiene no sólo su propia área temática, sino también su particular tipo de héroe, lo que ocurre igualmente con las canciones líricas: se trata generalmente del personaje del bandido anónimo, llamado “bandido” o “montaraz” (“zbojník”, “šuhajko”, “hôrny chlapec”), o, en su caso, “Janíček” o “Janko”, que es el nombre con el que se designa a un mozo joven en la canción eslovaca y eslava en general. Por entre los bandidos concretos, en la lírica encontramos mayoritariamente a Jánošík, excepcionalmente también a algunos otros bandidos, como son Drgala, Ondřík, Surovec o el hijo de Pupko de Rudŕovo.

El héroe anónimo, llamado “zbojník”, “zbojníček”, “živán”, etc. protagoniza también la mayoría de las baladas antiguas, llamadas por Orest Zilynskyj “baladas sangrientas” (Zilynskyj, 1978: 35). Mientras que los actos del bandido de las canciones líricas tienen que ver con la lucha contra los injustos señores, es decir, con la actividad en nombre de la justicia social, el héroe de las baladas antiguas se distingue por actos de carácter violento, por lo que la percepción del bandido es mayoritariamente negativa. Tipológicamente se trata de unos héroes muy variados: además del típico bandolero “popular”, encontramos en ellas también representantes del “bandolerismo señorial”.

Como opina Orest Zilynskyj (1978: 15), «*bajo la influencia de una explicación simplificada del concepto de pueblo en la folclorística del siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, se reafirmó la imagen de un origen social homogéneo del folclore como una producción de la población rural, en la que encontró su último paraje*» (*pod vplyvom zjednodušeného chápania pojmu ľud sa vo folkloristike XIX. storočia, najmä v jeho druhej polovici, utvrdila predstava o homogénom sociálnom pôvode folklóru ako tvorby vidieckeho obyvateľstva, v ktorom našla svoje posledné útočisko*), pero en realidad, el perfil social de las baladas populares es bastante más diverso. Sus argumentos se desarrollan no sólo en el ambiente campesino, sino también burgués y noble, constituyendo las baladas indiscutiblemente vinculadas al ambiente campesino sólo su estrato más reciente. Entre las composiciones en las que se efectuó el cambio de la ubicación social del argumento cuenta Orest Zilynskyj (1978: 35, 37) también la balada sobre la mujer del bandido (*Bajo el arce, bajo el monte; Duerme, duerme, hijo mío*, ACE). Aunque la acción de esta balada está situada, en la mayoría de las variantes eslovacas, en un ambiente campesino, muchos detalles insinúan que los protagonistas podrían provenir de capas sociales altas: por ejemplo, el hermano lleva en el dedo un anillo de valor, los jóvenes esposos tienen una sirvienta o, (según la variante de Choňkovce), viven en un ambiente señorial, parece ser que en un castillo:

- A na hure, na vysokej, a na skale, na širokej, tam jest chyžka neobita, len s hadvabom obcahnuta.	- En una alta montaña, en una robusta roca, hay un aposento todo forrado de seda.
--	--

(P-H, 484 a)

Y no deja de ser curioso que también Ján Kalinčiak en su cuento *La mano del hermano* (*Bratova ruka*), elaboración romántica de esta balada sobre la mujer del bandido, considerara a los protagonistas como representantes del bandolerismo señorial (Hvišč, 1999: 187).

Otro ejemplo de rebajamiento posterior del nivel social de los protagonistas podría ser la balada sobre los doce hermanos-bandidos y su hermana encontrada (*En lo alto de la montaña*, ACE). En favor de la suposición de que los protagonistas de esta balada tienen un origen social más elevado, podría dar testimonio el alto precio que ofrecen los bandidos por la doncella (*dos carros de monedas de oro, dos carros de monedas de plata*, ACE), y también el hecho de que su hermana, Siberbena Katka, proceda de un *castillo blanco*¹²¹. Opinamos que la hipótesis de Jiří Horák (1965: 83, 84), según la que podría tratarse de «*un valioso documento sobre el bandolerismo señorial/caballeresco*» (*vzácnym dokumentom rytierskeho zbojníctva*) en Eslovaquia, tiene muchos visos de ser cierta.

Un grupo ideológicamente y estilísticamente diferente de los tipos de canciones y baladas arriba mencionadas lo representan aquellas que tratan de los bandidos que se enfrentaron al poder feudal. Son portadores de cualidades exclusivamente positivas y cada uno de sus actos está inspirado por un móvil generoso. Junto a los personajes principales de Jánošík y Vdovčík encontramos en estas baladas personajes secundarios, en especial los que vienen a despedirse del bandido al pie

¹²¹ En el original eslovaco “bilohrad”, palabra dialectal que en este caso no es topónimo concreto, sino es una palabra formada por la fusión de un sustantivo con un adjetivo considerado como un epíteto estereotipado: “biely hrad”, con todas sus variantes dialectales, lit. “castillo blanco”, es como se suelen llamar en las canciones eslovacas los castillos en general.

de la horca: el padre, la madre, la novia; o los que le llevaron a la horca: la vieja traidora, los esbirros, los señores del condado, en el caso de Vdovčík, su novia Sabína. Es interesante que en las canciones eslovacas no esté representado el tercer bandido modélico, Karolicek, tanto más cuanto se ha creado acerca de él un elevado número de narraciones en prosa. En la canción *En la colina de Cvanglovo* (ACE) se mencionan, como miembros de la cuadrilla de Jánošík, también a Ilčík, Hunka y Uherčík.

Por fin, en las canciones noticieras la víctima suele ser el propio bandido, y los malos son aquellos que le perjudican: notarios, gendarmes, alcaldes, etc., muchas veces conocidos por sus nombres. El personaje del mozo anónimo es poco frecuente. Muy al contrario, los bandidos suelen ser conocidos por sus nombres, apellidos o apodos: Martin Šimko, Matúš Šulek, Paľo Demikát, Matúš Budáč, y otros. En algunos casos pueden ser protagonistas, aunque con menos frecuencia que en las leyendas populares, también bandidos de origen extranjero, como, por ejemplo, el italiano Rinaldo Rinaldini. Algunas veces, en las canciones sobre hechos violentos, entre las que se cuentan las canciones noticieras en general, aparece también algún protagonista que no es bandido propiamente dicho, aunque está cercano a él. De este modo podríamos contar entre las canciones de bandidos también la canción sobre el cazador furtivo Húšťava, o sobre el guarnicionero Šulek.

En la canción catalana podemos observar una situación parecida, con una gran variedad tipológica de personajes, aunque, en comparación con la prosa, quizás menos desarrollada. La figura del bandolero que es percibido positivamente puede aparecer, pero tales casos no son muy numerosos. Connotaciones positivas tiene, por ejemplo, Serrallonga en la canción *Quatre bandolers* (ACC), porque la noticia de su captura provoca tristeza. Las simpatías también están del lado del bandolero Joan Roig, quien declara que fue condenado sin culpa, y que no cometió ningún delito. El bandolero Galdiró, por su parte, reconoce que llevó una “mala vida”, pero, como se arrepiente sinceramente de sus hechos, suscita compasión. Excepcional es el caso del bandolero Cabrer (siglo XIX), idealizado igualmente en la tradición en prosa, pues se afirma expresamente de él, ejemplo único en todas las canciones catalanas, que se portaba bien con los pobres.

Los personajes hasta ahora mencionados, como ya hemos asegurado antes, si bien son percibidos positivamente, no llegan, sin embargo, a ser idealizados en el propio sentido de la palabra¹²². A diferencia de la tradición eslovaca, y también a diferencia de la tradición catalana en prosa, ninguno de los bandidos catalanes consiguió que alrededor de su figura se reuniera un conjunto de canciones que formara un verdadero ciclo.

En las canciones de tipo antiguo salen, además de bandidos, también otros personajes: la tabernera a la que éstos se niegan a pagar (*Don Joan de Serrallonga*, ACC); el pastor que mata a Toca-son en defensa propia (*Toca-sons*, ACC); la criada que consigue engañar a los bandidos (*L'hostal de la Peira*, ACC); la madre del bandido (*La presó de Perpinyà*, ACC), etc. En las canciones también se mencionan las víctimas de los bandidos (arriero, cura), algunas otras veces su amada o su mujer, o sus amigos y ayudantes (compañeros, migueletes).

¹²² Los historiadores de la literatura catalana explican esta ausencia de bandidos generosos, “idealizables”, por el hecho de que la época de los bandidos gloriosos (es decir aquellos que actuaron durante el primer tercio del siglo XVII) terminó antes de que estos bandidos se convirtieran en héroes de canciones. Al contrario, cuando la temática de bandoleros empezó a tomar más relevancia en las canciones catalanas, el bandolero ya se había convertido en personaje vil, considerado un simple ladrón de camino real. («*Sembla que és a partir d'aquest moment a [partir del momento de la actividad del austriacista conocido como “el Carrasclà”, siglo XVIII] que l'ofici ja perd definitivament tota la seva grandesa i els bandolers es converteixen en simples bandits i lladres de camí ral*», Comas, V, 1985: 370).

Podemos concluir que en la mayoría de los casos se convirtieron en protagonistas de las canciones catalanas unos bandoleros sanguinarios, cuya actividad desde el punto de vista histórico fue criminal sin más. Como ya hemos mencionado más arriba, especialmente crueles y brutales fueron los bandidos del siglo XIX, por ejemplo, Boquica, Becaina, los doce bandidos o los trabucaires. Los bandidos más tardíos, generalmente conocidos bajo su apodo, son personajes históricos reales, a diferencia de los protagonistas de las canciones de tipo antiguo (siglo XVII), de los que son personajes reales sólo Serrallonga y Toca-son. Dado que el héroe de las canciones más modernas es un criminal, al conocerse su captura se siente alivio, y sus perseguidores están del lado de la justicia y el bien común. Como tales suelen actuar alcaldes, mozos de escuadra, guardias civiles, gendarmes franceses y otros defensores del orden público. En las canciones más antiguas solía aparecer el “veguer” o algún alguacil. Las víctimas de los bandidos son gente inocente, por ejemplo, los habitantes de la casa asaltada (*Els dotze lladres*, ACC), los viajeros de la diligencia (*Els Trabucaires*, ACC), etc. De modo parecido a lo que ocurre en la tradición eslovaca, donde pueden incluirse dentro de las canciones de bandidos también algunas canciones protagonizadas por otros personajes, también entre las canciones catalanas de bandidos, se pueden, según la opinión algunos historiadores (Comas, V, 1985: 394), incluirse las canciones de contrabandistas (*cançons de contrabandistes*).

En resumidas cuentas podemos asegurar, que el repertorio de los protagonistas de las canciones y baladas eslovacas es tipológicamente más variado que el de las leyendas, y al contrario, en la tradición catalana son tipológicamente más variados los protagonistas de las leyendas.

7.2.2.4. LOS PRINCIPALES RASGOS DE ESTILO DE LAS CANCIONES NARRATIVAS DE BANDIDOS

1. La poética folclórica de las canciones narrativas de bandidos

En las baladas de bandidos, de modo parecido a lo que ocurre en las canciones líricas, se aprovechan procedimientos poéticos y otros medios de expresión característicos de la canción popular eslovaca en general, aunque podemos encontrar también algunos que se limitan a esta área temática exclusivamente.

Por lo que se refiere a sus características formales, las baladas y las canciones noticieras de bandidos tienen estructura estrófica. Las estrofas pueden ser de cuatro versos o de dos versos. Además del verso de seis sílabas tradicional, frecuentes son también las combinaciones del hexasílabo con el octosílabo. Las canciones y las baladas de bandidos suelen ser rimadas, muchas veces con rimas imperfectas, asonancias o rimas gramaticales. La más frecuente es la rima a a b b, pero pueden encontrarse también otras combinaciones: a b c b, a a b a, a b a b. En las canciones de bandidos se aprovechan parejas consagradas de rimas, como, por ejemplo “hory-horí”, “chodník-zbojník”, “vešať-kresat”, “horička-zbojníčka”, etc. La rima está formada muchas veces por medio de sufijos de diminutivos. La alta frecuencia de diminutivos es uno de los rasgos típicos de las canciones eslovacas de bandidos. En las canciones líricas son frecuentes, además, también las interjecciones, así como las figuras de repetición, los epítetos consagrados, los símbolos, las personificaciones y, en menor medida, las imágenes metafóricas.

El tipo antiguo de las baladas eslovacas está, según Soňa Burlasová (1984: 44-45; 2002: 13), caracterizado por la participación equilibrada de elementos líricos, épicos y dramáticos. La acción está muchas veces expresada por medio del diálogo dramático, gracias a lo cual la composición causa impresión de vivacidad e inmediatez. Los hechos brutales de los bandidos no están descritos de modo expreso, sino que simplemente se insinúan. Es típico de las canciones

líricas y de las baladas el que se empleen medios lingüísticos y artísticos metafóricos para describir una realidad violenta, por ejemplo, diminutivos o imágenes como “la camisita mojada” (zmoknutá košieľečka), o “la sopa de sangre” (krvavá polievka), etc. Estas baladas de tipo antiguo no acercan las vivencias interiores de sus protagonistas, por lo que dan impresión de ser emocionalmente “frías”. La sobriedad emocional es uno de los rasgos típicos del estilo de las baladas eslavo-occidentales.

Las baladas de tipo moderno (las de Jánošík y Vdovčík) están, en comparación con el estrato más antiguo, caracterizadas por una mayor presencia de elementos líricos. El argumento se llena de detalles y se alarga con repeticiones en formas variadas de ciertos pasajes. Entre los medios de expresión poética, encuentran aplicación sobre todo la gradación, el paralelismo, las figuras de repetición, los epítetos consagrados y las hipérboles. Las baladas sobre Jánošík y Vdovčík pueden, en algunos casos, adoptar también procedimientos típicos de las canciones noticieras, por ejemplo fórmulas introductorias para llamar la atención, al estilo de *Qué hay de nuevo* (*Čo sa stalo vнове*).

En las canciones noticieras son típicos los versos estereotipados de convocatoria o de advertencia, lo que se explica por su función transmisora de noticias, o, en otros casos, los versos introductorios que transmiten el meollo de la información, como, por ejemplo, *Mataron a Janíčko en las montañas de Turany* (*Zabili Janíčka v tých turianskych horách*). Con la función noticiara está relacionado también el hecho de aportar datos pormenorizados, nombres exactos de personas y lugares, detalles del suceso, etc. Desde el punto de vista artístico, podemos considerar las canciones noticieras como una producción que enlaza con las baladas anteriores, en tanto que su estética se aproxima a las *canciones de feria*, es decir, a las *canciones de cordel*, cuya influencia se empieza a notar en la canción popular eslovaca de manera más evidente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y sobre todo en el siglo XIX. El diálogo dramático, muy frecuente en las baladas, aparece en mucha menor medida y parcialmente es reemplazado por preguntas retóricas o por monólogos. El narrador cobra protagonismo en detrimento del resto de los personajes, pues él es quien transmite el argumento no a saltos, sino por medio de una narración fluida.

Las canciones catalanas de bandidos responden en su mayoría al género de *romanç* (cast. *romance*), que entró en el folclore catalán desde Castilla. Los romances son composiciones no estróficas de libre número de versos, con rima asonante en los versos pares y versos impares no rimados. Desde el punto de vista de la estructura métrica, los romances catalanes pueden ser diversos. Algunos son isosilábicos, escritos en octosílabos, otros son heterosilábicos, combinándose en ellos versos de siete y cinco sílabas.

Los romances tienen carácter narrativo y prevalecen en ellos los elementos épicos, sin que tampoco falten los elementos líricos, que son frecuentes sobre todo en las canciones de tipo antiguo. Un elemento típico es el adorno lírico expresado en dos versos, conocido como “despedida nostálgica” (“comiat enyoradís”), que puede estar libremente introducido al principio, en medio, o a final de la canción. Las canciones antiguas de bandidos se expresan por medio de imágenes poéticas que aportan sutileza, sobre todo si se trata de realidades que provocan pavor, como es, por ejemplo, la horca. Las violencias se describen con un estilo reservado, la descripción no se centra en detalles naturalistas del hecho violento, sino se expresa a través de insinuaciones.

En las canciones catalanas de tipo moderno podemos notar el retroceso de los elementos líricos, mientras que, a su vez, ganan terreno los épicos. De las canciones desaparece el adorno lírico (la despedida nostálgica), y también el motivo emocional del recuerdo de la infancia del

bandido. El íncipit suele estar formulado de acuerdo con la orientación funcional de estas canciones, que es principalmente informativa. Con dicha función están relacionadas las fórmulas estereotipadas introductorias de tipo *Una cançó vull cantar, ll no hi ha molt que s'ha dictada*. Otra manera de iniciar la composición es la solicitud de la ayuda Divina para la interpretación de la canción. Algunas canciones presentan fórmulas estereotipadas también al final, concretamente se trata de fórmulas petitorias. El argumento de las canciones se desarrolla de manera fluida, desempeñando el narrador el papel principal. Con la función noticiaria está relacionada también la presencia de gran cantidad de datos concretos, de antropónimos y topónimos, de fechas, etc. Las canciones aportan detalles también en las descripciones de los hechos violentos, en las que notamos un cierto afán de sensacionalismo. Frecuentes son los pasajes naturalistas que describen las heridas de los bandidos y sus hechos brutales, hasta el punto que la afición por tales pasajes llega a parecer patológica. En las canciones se pueden introducir fórmulas de carácter religioso y también moralejas. La lección moralizante está expresada, muchas veces, por formulaciones estereotipadas al estilo de *Mal usar no pot durar, ll la Justícia mai se cansa!*. Finalmente podemos constatar que, curiosamente, las canciones de tipo moderno están, por su carácter, mucho más próximas a las dos primeras canciones catalanas de temática de bandidos (la primera mitad del siglo XVI) que otras canciones populares de tipo antiguo, más cercanas en el tiempo.

2. La lengua de las canciones narrativas de bandidos

Las baladas y otras canciones eslovacas de bandidos hacen uso de una lengua anticuada, muy rica en arcaísmos e historicismos (porcia, pandúr, hajdúch, turák, toliar, palošík, karabín), y por supuesto, también dialectalismos (popatric, ovakovac, cirňovy, hirešni). Estas unidades léxicas, en la actualidad muy inusitadas, se han conservado en las canciones durante más tiempo que en las leyendas, porque dicha conservación de las expresiones originarias está garantizada por la estructura fija de la métrica o la rima. En los textos en prosa es más corriente que una expresión ya incomprensible sea reemplazada por otra más asequible.

Al contrario que en las leyendas en prosa, en las canciones no encontramos tanta riqueza de frasologismos. Las expresiones tópicas del género aparecen más a menudo representadas en las canciones líricas: *para que quiten a los ricos y den a los pobres - (by) bohatym brali ll a hudobnym dali; no hago más que con la "valaška" andar por detrás de las hayas - iba poza bučky ll s valaštičkou chodím*, y, por el contrario, en las baladas y las canciones noticiarias están casi del todo ausentes.

Los romances catalanes también están llenos de historicismos (veguer, unça, lliura, flabiol –un tipo de pistola), y de modo parecido a como ocurre en las leyendas sobre bandidos, encontramos en ellas también muchos lapsos gramaticales y léxicos, entre los más frecuentes, los castellanismos, aunque no en tanta medida como en las leyendas. La típica fraseología relacionada con el bandolerismo, que a menudo forma parte de las narraciones sobre bandidos, en las canciones casi no aparece.

7.2.2.5. DIFERENCIAS ENTRE LAS CANCIONES DE BANDOLEROS EN LA TRADICIÓN ESLOVACA Y EN LA CATALANA

De los capítulos anteriores se infiere que, como por otra parte era de esperar, entre las canciones de bandidos eslovacas y las catalanas hay más diferencias que rasgos comunes.

Las diferencias son cuantitativas y cualitativas. En el folclore eslovaco encontramos no sólo más cantidad de canciones de bandidos, sino que su repertorio es, además, más variado. Por un lado, está representada dentro de él también la lírica (en el folclore catalán apenas lo está), y por otro, incluso entre las canciones de base épica encontramos en Eslovaquia más tipos variados temática y estilísticamente entre sí, a diferencia de las canciones catalanas, cuyo estilo es más homogéneo.

Más variada es también la tipología de los personajes: en las canciones eslovacas encontramos bandidos crueles, que perpetran crímenes a sangre fría, entre ellos también “bandidos señoriales” (caballeros salteadores), pero también al bandido representado como héroe popular, un luchador antifeudal. Dado que este bandido está del lado del pueblo y lo representa, es percibido de manera decisivamente positiva. Dicha valoración positiva del bandido es un rasgo específico del folclore eslovaco, lo que ya Orest Zilynskyj afirmó en su comparación interétnica de las baladas eslovacas dentro del marco carpático, escribiendo que: «*Ninguna balada del ámbito interétnico da una imagen tan simpática del bandido, como ciertas baladas específicamente eslovacas*» («*Ani jedna z balád interetnického okruhu nepredstavuje zbojníka s takou sympatiou ako niektoré balady špecificky slovenské*», Zilynskyj, 1978: 35).

En la tradición catalana, aunque podamos encontrar algún que otro bandido percibido positivamente (Joan Roig, Galdiró), éstos suelen carecer de cualquier atisbo de heroicidad. Si el tipo del bandolero generoso, que quita a los ricos para dar a los pobres, puede tener algún representante en las leyendas catalanas, en las canciones, por el contrario, no los tiene en absoluto. Igualmente faltan los “bandidos señoriales”, es decir a los nobles que luchaban en el bando de los nyeros o de los cadells, por mucho que el “bandolerismo señorial” fuera en Cataluña, hasta mediados del siglo XVI, muy frecuente. Un representante tardío del bandolerismo señorial podría haber sido Perot Rocaguinarda, sobre quien se cantaban, en su época, muchas canciones de alabanza (Comas, V: 1985: 374) de las que, sin embargo, no nos ha llegado ninguna. Los protagonistas de las canciones catalanas de bandidos provienen generalmente de estratos sociales más bien bajos, tanto del ambiente rural como del urbano.

Igualmente el bandolerismo como tal es percibido de modo diferente en las dos tradiciones: el bandolero eslovaco o bien calla por completo los motivos que le impulsaron a dar semejante paso (lo que es típico de las baladas de tipo antiguo sobre el bandido anónimo), o bien proclama una motivación estrictamente social (Jánošík, Vdovčík o el bandolero anónimo protagonista de las canciones líricas). De modo parecido a lo que ocurre en la tradición en prosa, en las canciones eslovacas encontramos, por tanto, una doble interpretación del bandolerismo: por un lado es una actividad criminal, pero por otro es una expresión de protesta contra la injusticia. Por tanto, tal como hemos visto en el caso de las leyendas populares, podemos constatar que, en comparación con el folclore catalán, uno de los rasgos característicos fundamentales de las canciones y las baladas eslovacas (con excepción de las baladas más antiguas del bandido anónimo) es su carácter social.

Los bandidos catalanes, al igual que los eslovacos, o no explican su motivación, o bien, y esto es lo más frecuente, hablan de unos móviles poco nobles para la huida a las montañas, como puede ser la holgazanería, el afán de presumir, o, en otros casos, la necesidad de escapar de la justicia por haber cometido algún crimen. El héroe catalán, a diferencia de Jánošík o Vdovčík, no está orgulloso de ser bandido, porque él mismo considera errado su camino y reconoce que se ha dado a la “mala vida”. El bandolerismo, tal como está representado en las canciones catalanas, no tiene otra acepción que la propiamente criminal.

Típicamente eslovaca parece ser, en comparación con la tradición catalana, también la proximidad de la temática de bandidos a la temática social y de pastores, patente sobre todo en la

lirica. La confluencia de la temática de bandidos con la de amor, por su parte, es común a ambas tradiciones.

Otra característica diferenciadora entre las dos tradiciones comparadas es el hecho de que en las canciones catalanas no se llegan a formar ciclos alrededor de la figura de ningún bandido. En Eslovaquia se formaron ciclos de baladas tanto sobre Jánošík como sobre Vdovčík (en comparación con la tradición en prosa no está representado Karolicek). Sin embargo, en Cataluña no se reúnen cíclicamente las canciones alrededor de Serrallonga o Cabrer, tal como ocurre con las leyendas. Parece, por tanto, que la tradición eslovaca y catalana en prosa están en este sentido más próximas entre sí que las canciones.

Las principales diferencias entre la canción eslovaca y la catalana desde el punto de vista poetológico y estilístico radican en su pertenencia a géneros diferentes. Las baladas eslovacas y los romances catalanes tienen diferente estructura (estrófica-no-estrófica), diferente tipo de verso predominante (el hexasílabo en el caso eslovaco-el octosílabo en el catalán), diferentes preferencias del rima (pareados en el caso eslovaco-asonancias en los versos pares en los romances catalanes), etc.

Por lo que se refiere al estilo poético, los romances catalanes, y en especial los romances de tipo antiguo, están más próximos a las canciones noticieras eslovacas, lo que se basa en el hecho de que ambas formas están influidas por la literatura de cordel (“jarmočná pieseň”-“cançó de fil i canya”). En los dos tipos prevalece el elemento épico, los dos se centran en la descripción detallada de lo sucedido, contienen datos factográficos y aprovechan en su estructura algunas fórmulas estereotipadas, generalmente, fórmulas para captar la atención al comienzo. Por el contrario, no encontramos romances catalanes que se acerquen por su estilo a las baladas eslovacas de tipo eslavo-occidental. Los romances catalanes de tipo moderno se podrían comparar directamente con las “canciones de feria” (jarmočné piesne) eslovacas. Están próximas a ellas no sólo por su funcionalidad, es decir, su interés informativo, moralizante y didáctico, sino también por el aprovechamiento de medios y procedimientos poéticos parecidos.

En el argumento de que los romances catalanes, sobre todo los de tipo moderno, están en gran medida influidos por las canciones de cordel¹²³ se basa la valoración negativa que de ellos hace la mayoría de los folcloristas y los historiadores literarios catalanes, dado que la canción de cordel se considera, en general, un producto estéticamente no demasiado apreciado, un producto que responde a un gusto poco exigente. Personalmente opinamos que tal juicio es un tanto exagerado, porque entre las canciones catalanas de bandidos también se pueden encontrar alguna letra y melodías muy apreciables. Por el contrario, a las canciones de bandoleros eslovacas se les suele reconocer un gran valor artístico, por lo que se las considera representativas del folclore eslovaco en general.

¹²³ En Cataluña, la canción de cordel tiene una tradición mucho más arraigada que en Eslovaquia, donde este tipo de la canción empezó, sobre todo por influencia checa, a imponerse y a influir sobre el gusto estético de los portadores del folclore a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Recordemos que en lo referente a la tradición de temas de bandidos en la canción catalana, ya les *Cobles* de Pere Giberga fueron compuestas de acuerdo con el estilo de las canciones de cordel. Observamos, pues, que ya desde fecha tan temprana la canción catalana folclórica se resintió de tal influencia, hasta el punto de que los mismos especialistas catalanes no siempre distinguen entre la canción semipopular de cordel y la canción popular propiamente dicha, sino que las engloban en una misma categoría de “cançons de fil i canya”.

	Baladas eslovacas de tipo antiguo	Baladas eslovacas de tipo moderno	Canciones noticieras eslovacas	Canciones “de cordel” catalanas / Canciones “de feria” eslovacas	Romances catalanes de tipo antiguo	Romances catalanes de tipo moderno
Representación de la acción	La acción se desarrolla rápidamente y a saltos	La acción se ralentiza, se entretienen en ella pasajes descriptivos	La acción se desarrolla fluidamente, se llena de detalles y de datos concretos	La acción es fluida y proliza, se llena de detalles de datos concretos	La acción se desarrolla fluidamente, está llena de detalles	La acción se desarrolla fluidamente, es ralentizada y se hace proliza
Representación de los personajes	El mundo interior de los protagonistas queda oculto	Se describen las vivencias interiores de los protagonistas y las motivaciones de sus actos	Se describen las vivencias interiores de los protagonistas y las motivaciones de sus actos	Se describen las motivaciones de los protagonistas y se valoran las consecuencias de sus hechos	Se describen las vivencias interiores de los protagonistas y las motivaciones de sus actos	Se describen las motivaciones de los protagonistas y se valoran las consecuencias de sus hechos
Elementos predominantes	Representación equilibrada de los elementos líricos, épicos y dramáticos	Alta representación de elementos y medios propios de la lírica	Prevalecen los elementos épicos	Prevalecen los elementos épicos	Prevalecen los elementos épicos, combinados con elementos líricos	Prevalecen los elementos épicos
Rasgos estilísticos	Estilo lacónico, ausencia de detalles en el desarrollo del argumento, diálogo dramático	Monólogos de los protagonistas, motivos apostroficos, repeticiones, variaciones y gradaciones	Se sobrepone la descripción de lo sucedido, hecha por el narrador	Son frecuentes descripciones naturalistas, el tremendismo y el sensacionalismo	Narración del protagonista en primera persona, diálogo dramático, pasajes descriptivos	Descripciones naturalistas, sensacionalismo, pasajes moralizantes, jaculatorias y otros elementos religiosos
Inicio típico de las composiciones	Típica introducción en forma de una evocación de la naturaleza	Evocaciones de la naturaleza, fórmulas estereotipadas	Fórmulas estereotipadas, versos que transmiten el núcleo de la información	Fórmulas estereotipadas para llamar la atención del auditorio	Versos que evocan la infancia	Fórmulas estereotipadas para llamar la atención del auditorio
Función de las composiciones	Función estética	Función estética	Función informativa (noticiera)	Función informativa, moralizante y didáctica	Función estética y moralizante	Función informativa, moralizante y didáctica

Tabla número 5: Características básicas de las canciones narrativas eslovacas y catalanas sobre bandidos.

7.2.2.6. LOS ELEMENTOS COMUNES DE LAS CANCIONES DE BANDIDOS EN LA TRADICIÓN ESLOVACA Y EN LA CATALANA

Las canciones sobre bandidos eslovacos y catalanas nos contienen demasiados elementos comunes, y más que de coincidencias sistemáticas, se trata a lo sumo de detalles puntuales y aislados. Las coincidencias se basan en el hecho de que los bandidos llegaban a encontrarse en situaciones parecidas, y éstas se reflejaron posteriormente en las canciones.

En ambas tradiciones, por ejemplo, se sitúa en el centro de atención la relación del bandido hacia la horca, y en las dos observamos que el bandido sublima una vivencia traumática mostrando una relación afectuosa hacia ella. El bandido eslovaco se la imagina adornada, le dirige la palabra amablemente como a “la horquita” (“šibenička”). El bandido catalán ve en ella la imagen de una casa, un hogar al que va a mudarse. En la canción catalana también nos encontramos con el detalle de que el bandido se dirige respetuosa y amigablemente al verdugo con algún deseo, que es un comportamiento común también entre los bandidos eslovacos.

El bandido antes de la ejecución se despide de sus más allegados, el bandido eslovaco de sus padres y de su novia, el bandido catalán más a menudo de su madre. El culpar a la madre de que el mozo acabe en la horca por no haberle dado la educación debida, es común a Vdovčík (*Eh, qué hay de nuevo en Kobeliarovo*, B KSNP, A 232) y a Serraller (*El Serraller*, JG, 149).

En la tradición eslovaca y en la catalana también encontramos motivos comunes, que llegaron a convertirse en la base temática de la canción. Tal es el caso de la mano del niño no nacido, en Eslovaquia representado en la canción *En el monte, en el valle* (ACE) y en la tradición catalana en la canción *L'hostal de la Peira* (ACC). Esta confluencia temática se basa en que en los dos casos se trataría de reminiscencias de antiguas supersticiones.

Otro elemento común a las canciones eslovacas y catalanas es la presencia del número mágico doce en relación con los bandidos. En la tradición eslovaca, doce miembros tiene la cuadrilla de Jánošík, el más generoso de los bandidos eslovacos, pero también la cuadrilla de los hermanos bandidos en la balada con el íncipit *En lo alto de la montaña* (ACE). En la tradición catalana tiene doce miembros la banda de unos de los bandidos más sanguinarios (*Els dotze lladres*, ACC), pero también la cuadrilla de Serraller (*Serraller*, ACC), que en la canción son descritos como bandidos que *no querían hacer daño a nadie* y su único propósito era *vaciar los bolsillos* a la gente.

Y por fin, común es también la “ecología del folclore”, es decir las ocasiones de su interpretación. En ambos casos solían interpretarse las canciones de bandidos sobre todo en las regiones donde su actividad era más intensa, es decir, en las regiones montañosas y boscosas. En la tradición eslovaca, las canciones de bandidos, sobre todo las líricas¹²⁴, las solían cantar sobre todo los hombres para acompañar alguna labor. Gozaban de especial popularidad entre leñadores y arrieros (Burlasová, 1988: 481). En la tradición catalana igualmente eran frecuentes en el repertorio de los leñadores, y también de los montañeses y herreros, y a menudo se cantaban para acompañar algún trabajo. Las canciones sobre contrabandistas, según Joan Amades (1982: 638-651), la cantaban preferentemente los arrieros.

¹²⁴ Las canciones lírico-épicas eran cantadas sobre todo ante un auditorio, solían cantarlas las mujeres en los encuentros sociales de la vida aldeana, por ejemplo, cuando se reunían a hilar.

7.2.2.7. LAS CANCIONES SEMIPOPULARES DE TEMÁTICA DE BANDIDOS EN ESLOVAQUIA Y EN CATALUÑA

1. Las canciones eslovacas y catalanas semipopulares de bandidos

Al igual que en la tradición eslovaca, también en la catalana podemos observar unas ricas relaciones mutuas entre la canción popular y la semipopular. Quizás de manera más evidente las detectemos en el caso de las *canciones de cordel* (*jarmočné piesne*) y el nuevo estrato de las canciones folclóricas de bandidos que surgieron en las épocas más tardías del bandolerismo histórico. En la tradición eslovaca son representantes de este estrato las *canciones noticieras* (*novelistické piesne*), en la tradición catalana, las canciones que hemos denominado como *romances de tipo moderno*. Las influencias se producen, en primer lugar, en el nivel formal – las canciones folclóricas adoptan de las de cordel las fórmulas introductorias, en las canciones catalanas también las fórmulas conclusivas de pedir una recompensa, apóstrofes, interpelación directa a los oyentes, etc. (más detalladamente vid. en el § 7.2.2.3), pero también a nivel de las preferencias temáticas, que se centran generalmente en crímenes brutales. Las canciones eslovacas de cordel, aunque no reflejan la temática de bandidos de una manera directa, sí se inspiran en situaciones cercanas a ella, como son los asesinatos, asaltos, robos, o los castigos capitales. Si esta temática se filtra a las canciones de cordel, el protagonista –perturbador del orden público o autor del crimen– no es llamado “bandido” (“zbojník”), sino se utilizan para referirse a él expresiones sinónimas con carga peyorativa, como “salteador” (“raubíř”, “zlodej” o “lúpežník”). El protagonista de este tipo de canciones es percibido de forma negativa, sin lugar a dudas, y su merecido castigo es visto como un acto de justicia, todo lo contrario de lo que ocurre en las baladas folclóricas de bandidos. Las canciones aprovechan la escena del castigo como excusa para pronunciar una lección moralizadora. La descripción de la ejecución y humillación del criminal se transmite con detalles de carácter naturalista, con lo que se sacia la necesidad de una vivencia morbosa por parte del receptor. El condenado de las canciones de cordel (las eslovacas y las catalanas), y también en la mayoría de las canciones folclóricas catalanas, siente temor ante el castigo, bajo la horca se arrepiente de sus hechos y pide una oración por su alma. Tras la muerte del bandido se siente alegría y alivio, todo lo contrario a lo que pasa con los bandidos-héroes de las baladas sobre Jánošík y Vdovčík, o de las canciones noticieras.

Las “*cançons de fil i canya*” catalanas tienen exactamente las mismas características que “*las canciones de feria*” eslovacas. Podemos decir que en Cataluña la tradición de las canciones de cordel está mucho más arraigada que en Eslovaquia. Ya la dos más antiguas canciones de bandidos, les *Cobles* de Pere Giberga (1544, 1546) se propagaron de forma impresa. En el siglo XVI el uso de la imprenta estaba mucho más extendido en Cataluña que en Eslovaquia mucho. Sobre un mismo bandido podían surgir paralelamente canciones de cordel, difundidas en forma de pliegos sueltos o cuadernos, y canciones difundidas en principio por vía oral. Es el caso de Toca-son, Serrallonga, Boquica, Pau Gibert o los trabucaires. En muchas ocasiones es imposible saber si los recolectores del folclore anotaron una canción de la tradición oral o la copiaron de un pliego.

En todo caso queda claro que en comparación con los romances catalanes, sobre todo los de tipo moderno, las canciones eslovacas están influidas por las canciones de cordel en notablemente menor medida. Mucho más importante es la relación de las baladas de bandidos con las canciones semipopulares de contenido social: *La canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (*Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch*, mediados del siglo XVII). *Sobre Jakub Surovec, bandolero* y la *Can-*

ción sobre Jánošík, bandolero (*O Surovec Jakubovi, zbojníkovi; Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi*, las dos de mediados del siglo XVIII). Existen muchos motivos (hemos advertido sobre ellos en el § 5.1.2.2.3.) comunes a las canciones semipopulares de contenido social y las baladas y canciones líricas sobre Jánošík y Vdovčík.

2. Las más antiguas canciones eslovacas y catalanas de bandidos

Para terminar, nos gustaría expresar nuestra opinión en el asunto de las posibles raíces comunes de las más antiguas canciones sobre bandidos en Eslovaquia y en Cataluña. Sabemos que las primerísimas canciones catalanas de bandidos no surgieron por inspiración espontánea, sino que fueron escritas por encargo de la corte virreinal, quizás por encargo del propio marqués de Aguilar, quien actuó en Cataluña como alter ego del rey Carlos I. La función de estas canciones fue celebrar la intervención exitosa de los hombres del virrey contra los temidos bandidos, y emitir un mensaje de advertencia hacia éstos y sus simpatizantes (fautors). El encargo de estas canciones está relacionado con la aplicación de una política agresiva contra los bandidos en Cataluña, que en el año 1539 inició Carlos I con la firma en Toledo de la ya citada *Pragmática contra los bandidos*. En esta época ocupaba el cargo de virrey el duque de Gandía y marqués de Lombay, Francesc de Borja, quien tuvo que hacer frente, entre otras muchas, a las tropelías incontrolables de los señores bandoleros Setmenat i Pujades y Janot Cadell, señor de Arsèquel, representantes del “bandolerismo señorial”, aunque sin excesivo éxito. Mayores logros se alcanzaron durante el gobierno del nuevo virrey, quizás más enérgico, don Juan Fernández Manrique de Lara, marqués de Aguilar de Campóo (1543-1553), concretamente con la captura de los bandidos Moreu Cisteller (1543) y Antonio Roca (1546). El éxito, anhelado durante tan largo tiempo, se celebró no sólo con una pomposa ejecución, sino también con unas canciones llenas de alabanza a los hombres del virrey y de exhortaciones a los bandidos, canciones que, como ya hemos mencionado más arriba, fueron encargadas a Pere Giberga.

El hermano de Carlos I de España y V de Alemania, Fernando de Habsburgo, se hizo en el año 1526 con el trono de Hungría, que igualmente reclamó para sí el príncipe transilvano János Zápolyai (Ján Zápoľský). La rivalidad entre los dos reyes fue el principio de una larga guerra civil, que se prolongó durante más de diez años y terminó con la paz firmada en Veľký Varadín (Großwardein, Oradea Mare) en febrero del año 1538, cuando ambos contendientes se repartieron el territorio húngaro de modo que para el alcaláino fue la llamada Hungría Real¹²⁵, en tanto que Zápolyai se quedaba con Transilvania. La situación caótica de la guerra civil fue aprovechada por los llamados “caballeros salteadores” (lúpežní rytieri), quienes, como partidarios de alguna de las partes enfrentadas, asaltaban las propiedades de los seguidores del bando opuesto, así como ciudades, aldeas y pueblos, robando a burgueses y campesinos, y asaltando a mercaderes en los caminos. Las crecientes quejas obligaron al monarca a tomar medidas contra ellos. El parlamento en el año 1548 trató el asunto de los caballeros salteadores y promulgó el artículo legal número 49, según cual a los bandidos capturados se les debía castigar ejemplarmente sin tener en cuenta su estamento. El parágrafo tercero se ocupaba especialmente de Matej Bašo de Čotlovo y de sus secuaces, quienes se habían apoderado a traición del castillo de Murán y organizaban desde allí incursiones contra los condados de Spiš y Gemer. La expedición de castigo, bajo

¹²⁵ La llamada Hungría Real abarcaba la mayor parte de la actual Eslovaquia, más una franja occidental de las actuales Hungría y Croacia. Véase mapa en pág. 42.

el mando del conde Nikolaus II von Salm und Neuburg (1503-1550), quien en el año 1548 conquistó los castillos de Sitno, Gýmeš y Hrušov, y en el año 1549 los de Levice y Muráň. La conquista del castillo de Muráň quedó inmortalizada en la más antigua canción histórica eslovaca, *Píseň o hradu Muránském-Canción sobre el castillo de Muráň*.

En relación con lo expuesto se nos ocurrió esta idea: Si consideramos *Les Cobles* de Pere Giber-ga (1544, 1546), inspiradas en la primera captura significativa y castigo público de los bandidos catalanes, llevada a cabo gracias a la política del rey Habsburgo, como las primeras canciones catalanas de temática de bandidos, ¿por qué no podríamos considerar la canción histórica de Martin Bošňák (1549) sobre la conquista del castillo de Muráň la primera canción de temática de bandoleros en Eslovaquia?

Ítem más, si las circunstancias de su creación tan fueron parecidas, no es descartable que hubiera existido una relación entre ellas. Es posible que la actuación de Carlos I en la lucha contra los bandidos catalanes sirviera de modelo a Fernando I en su lucha contra los caballeros salteadores húngaros, lo que se deduce, por un lado, de la estrecha relación entre los dos monarcas, y por otro, del más que significativo hecho que en la represión contra los señores del castillo de Muráň hubieran intervenido mercenarios españoles. Si suponemos que dicha acción represiva de Fernando de Habsburgo contra los caballeros salteadores tuvo como modelo la política seguida por la corte española, y si suponemos que la propagación de las ideas favorables a tales medidas formaba parte de dicha política, también podríamos suponer que la creación de la canción compuesta para celebrar a los conquistadores del castillo de Muráň y para advertir a los demás caballeros salteadores, también pudo tener como modelo directo o indirecto les *Cobles* de Pere Giber-ga.

7.2.3. EL TEATRO POPULAR

De la comparación del teatro popular eslovaco y catalán con motivos relacionados con la temática de bandidos no nos ocuparemos, porque tales manifestaciones pertenecen en las dos tradiciones a géneros muy diferentes.

Así, por ejemplo, los bandidos son personajes típicos de los autos navideños (*betlehemské hry*) eslovacos. Sin embargo, lo que tendría correspondencia en Cataluña, es decir, la representación popular llamada *els Pastorets* o *Pastorells*, que también se distinguen por su síntesis de elementos cristianos y paganos, cómicos y serios, no tiene relación con la temática de bandidos.

Por el contrario, en Eslovaquia no se celebra ningún espectáculo parecido al *Ball de Serrallonga* catalán, comparable muy remotamente a los *bailes de campesinos/de vecinos* (*sedliacke/susedské hry*), centrados sobre todo en motivos bíblicos, pero a veces inspirados también en motivos profanos (Leščák, Sirovátka, 1982: 147), que se representan en Bohemia y Moravia Occidental.

En Eslovaquia se relaciona con la imagen del baile de bandidos el llamado “odzemok”, que está relacionado con un baile específico de los soldados-hajdúsi, y de los pastores-valacos, llamado “hajduk” o “hajdúsky tanec”. Este baile no fue originariamente propio de los bandidos, sino fue generalmente conocido en el ambiente tanto noble como popular. Su relación con las tradiciones de bandidos se produjo más tarde. En Cataluña, por el contrario, no se relaciona con los bandidos algún baile concretamente definido coreográficamente, pues los pasajes bailados en el “Ball de Serrallonga” están libremente improvisados. Igualmente, no existe ningún “estilo

musical” de bandidos especialmente definido, aunque ciertamente algunas composiciones musicales tienen connotaciones vinculadas al bandolerismo. Tal es, por ejemplo, la *Marxa de Serrallonga*, conocida también como *Marxa dels Pastorets*, que se interpreta no sólo durante el *Ball de Serrallonga*, sino también en otras ocasiones (por ejemplo, en la ya mencionada representación navideña de *Els Pastorets*).

7.2.4. CONCLUSIÓN II

Para concluir podríamos decir que las posibilidades de estudio de los paralelismos entre las tradiciones relacionadas con el bandolerismo en el folclore y la literatura tanto de Eslovaquia como de Cataluña no se agotan con nuestro trabajo, sino todo lo contrario, se abre un gran abanico de temas que podrían llegar a ser objeto de una investigación más profunda, de la que nosotros hemos trazado las coordenadas principales.

7.3. CONCLUSIÓN

Como se ha demostrado a base de los resultados de nuestra comparación, la similitud de las condiciones geográficas, históricas, políticas, sociales y culturales dio lugar a que el bandolerismo en Eslovaquia y en Cataluña se manifestó de manera parecida, y semejante auge del bandolerismo dio como resultado que la figura del bandido ocupara un lugar importante en la cultura popular de ambos países. El proceso de la transformación del bandido en héroe popular se produjo de forma paralela y al mismo tiempo completamente independiente. Lo mismo podemos decir también del proceso de transformación del héroe popular en héroe nacional. Opinamos que el factor fundamental para que tanto Juraj Jánošík como Joan de Serrallonga se hayan convertido en figuras literarias y en héroes nacionales es la “reivindicación nacionalista”. El factor del nacionalismo es especialmente interesante, porque sigue siendo de rabiosa actualidad.

Sin embargo, la actividad de los dos bandidos no tuvo nada que ver con la lucha por los derechos nacionales. Ni a Jánošík, ni a Serrallonga en su vida les impulsaron móviles nacionalistas de ningún tipo. A lo largo de los siglos XVI y XVII, los eslovacos más que una clara conciencia nacional eslava, sintieron más bien un patriotismo “húngaro”, como elemento de resistencia frente a alemanes y turcos. Es conocido, que en la ya mencionadas sublevaciones se movilizaron amplios sectores de la población, sin distinción de nacionalidad y posición social, pues luchaban en ellas magiares, eslovacos, ucranianos, etc., sintiéndose todos húngaros (Uhri)¹²⁶.

La conciencia nacional eslovaca empezó a despertarse más tarde, alrededor del primer tercio del siglo XVIII. Por ejemplo, en el año 1722, un profesor de la Universidad de Trnava llamado Mihály Bencsik había escrito un libelo titulado *Novissima diaeta nobilissima principis statuum-que & ordinum inclyti regni Hungariae* en el que se despachaba de modo muy despectivo contra los ciudadanos de Trenčín en particular y contra todos los eslovacos en general. Las tesis de Mihály Bencsik fueron rebatidas en 1728 por Ján Baltazár Magin (1682-1735) en su escrito

¹²⁶ Sobre el patriotismo húngaro testifican, por ejemplo, los textos las canciones históricas *La canción sobre el castillo de Jáger (Píseň o Jágri)* (1569) de Štefan Komodický, *La desolación de la tierra húngara bajo los turcos (Zpusťatění uherskej země pod Turkey)* y *La canción sobre el desdichado país húngaro (Píseň o bídné Uherské krajině)*, ambas de Matuš Roškovecius, y las anónimas *Canción sobre Nové Zámky (Píseň o Nových Zámkoch)* y *Ay, tierra húngara muy desolada (Ach, uherská zeme veľmi zavržená)* (1663). Igualmente el polígrafo eslovaco Matej Bel (1684-1749) en su enciclopédica obra *Notitia Hungariae novae historico-geographica* en cinco volúmenes publicados en Viena entre 1735 y 1742 pinta a los eslovacos perfectamente integrados en el Reino de Hungría.

Murices Nobilissime et novissimae diaetae Posoniensis scriptori sparsi, sive Apologia pro inclito comitatu Trenchiniensi. Y es que en esa época ya empezaban a deteriorarse las relaciones entre magiares y eslovacos (y demás minorías del Reino). Muchas y muy complejas son las causas de tal deterioro, las cuales, sin embargo, intentaremos resumir “grosso modo” en unas pocas líneas: fue la causa de un desdichado “efecto dominó” que se produjo tras la Paz de Szatmár (Satu Mare) y el triunfo del despotismo más o menos ilustrado, pero decididamente germanizante de Carlos VI y sus sucesores. Para resistir la presión germánica a las fuerzas vivas húngaras no se les ocurrió mejor solución que intentar magiarizar a todos los habitantes del Reino de Hungría (Uhorsko), pero este proceso de magiarización empezó en una época en que se estaba despertando la conciencia nacional no sólo de los eslovacos, sino de otros muchísimos pueblos de Europa y del mundo, con lo que dicho proceso estuvo, desde el primer momento, destinado al fracaso¹²⁷. Con todo, hay que reconocer que los sostenedores de la idea lograron finalmente que se identificara lo “húngaro” con lo “magiar”, pero a costa de perder más o menos las tres cuartas partes del territorio y la población del Antiguo Reino de Hungría.

En el proceso de toma de conciencia nacional de los eslovacos, la simbología del bandido tuvo un gran peso. Las tradiciones relacionadas con el bandolerismo suscitaron el interés de los eruditos y literatos del ilustrado siglo XVIII y mucho más aún del romántico siglo XIX. Los poetas del círculo de Ľudovít Štúr se inspiraban en la canción folclórica, en la que tenía un lugar destacado la imagen del bandido como héroe popular. Dado que los eslovacos fueron un pueblo eclipsado de la Historia durante más de mil años, y le faltaron soberanos y figuras señeras, en su lucha por la supervivencia como pueblo encontraron un símbolo en Juraj Jánošík, quien, como campeón no ya de la lucha antifeudal sino de la eslovaquidad misma, pasó de héroe popular a héroe romántico y de héroe romántico a héroe nacional.

Tras esta época del despertar nacional vino todavía otro momento más de la revivificación de las tradiciones y de la glorificación de la figura del bandido, a partir de los años treinta del siglo XX, época de crisis social y económica universal, que desembocó en la Segunda Guerra Mundial. Los partisanos que se alzaron en el año 1944 contra el gobierno pro-nazi de Monseñor Jozef Tiso, reivindicaron la figura de Jánošík al sentirse continuadores de la idea de la defensa de la libertad, simbolizada por el bandido. El significado simbólico del bandolero fue, a continuación, aprovechado por la propaganda comunista después del año 1948 en la Checoslovaquia socialista, cuando se reafirmaron las tradiciones del bandolerismo como nacionalmente representativas. En el subconsciente de los eslovacos y de los pueblos vecinos confluyó, finalmente, la imagen del eslovaco típico con la imagen del pastor o del bandido, del tipo de Jánošík, por

¹²⁷ Hay que tener en cuenta que hasta el año 1867 (mil ochocientos sesenta y siete, no hay error) el idioma oficial del reino de Hungría fue el latín, algo que parece anacrónico, pero que sirvió para mantener el equilibrio étnico y cultural en un reino en el que los magiares eran la minoría mayoritaria, pero minoría, a fin y al cabo, frente a la mayoría constituida por las minorías de eslovacos, rutenos, ucranianos, croatas y serbios, más los rumanos de Transilvania. Tras el “compromiso austro-húngaro”, se impuso la política de magiarización, pero como la Monarquía Austro-Húngara era un estado liberal, esta política sólo se pudo llevar a cabo a nivel oficial, en la administración y en la enseñanza, pues las leyes permitían la publicación de escritos en cualquier lengua, siempre y cuando no cuestionaran abiertamente el orden establecido. Así, los grandes literatos eslovacos del siglo XIX y principios del XX no encontraron excesivas cortapisas para crear y difundir su obra. Y esto ocurría con todos los pueblos de la Doble Monarquía. Compárese la peripecia vital del ucraniano galiciano Iván Frankó (1856-1916) con la de su compatriota de la parte rusa Tarás Ševčenko (1814-1861), perseguido con saña por las autoridades zaristas. Así pues, los eslovacos resistieron lo mejor que pudieron los cincuenta años de magiarización. Luego vino el atentado en Sarajevo... y Georges Clemenceau (1841-1929), Ferdinand Foch (1851-1929) y Woodrow Wilson (1856-1924) hicieron el resto.

supuesto, quien roba a los ricos para dar a los pobres. Tal simbología servía, a su vez, de apoyo al sentimiento patriótico. Su solemne valor sagrado se fue aligerando a partir de los años 60 del siglo XX, cuando el personaje del bandido, en especial Jánošík, empezó a ser objeto de parodia, lo que fue recibido con un sentimiento de alivio general, porque «*la seriedad del tema se lima por una risa liberadora*» («*vážnosť témy sa obrusuje oslobodzujúcim smiechom*», Hlôšková, 2005: 102).

Las caricaturas del típico eslovaco-pastor o bandido, o los chistes o anécdotas sobre él, hoy en día son un tema habitual en publicaciones humorísticas y en recuerdos (suveníry) para turistas.

Distinta, aunque con resultados convergentes, fue la situación del catalán, que, después de su etapa medieval de esplendor que alcanzaría su punto culminante durante el siglo XV, con figuras tan importantes como Ausiàs March, Jaume Roig, Joanot Martorell, etc., inició su decadencia a principios del siglo XVI, coincidiendo con la llegada al trono en 1516 de Carlos I (1500-1558), primer soberano de la España unificada¹²⁸, cuando el castellano se convertiría definitivamente en la “lengua del imperio”¹²⁹. Factores que ya se han señalado, principalmente la crisis mediterránea provocada por el peligro otomano y el descubrimiento de América, acabaron con la prosperidad de los países catalanes, hundiendo el prestigio de su lengua. Es sintomático que literatos como Juan Boscán (Joan Boscà) o Juan de Timoneda abandonaran el catalán para cultivar las letras castellanas. Un nuevo golpe vendría dos siglos después con la abolición de los fueros y con los Decretos de Nueva Planta (1716) impuestos por Felipe V (1683-1746) que barrerían al catalán en beneficio del castellano como lengua de la administración¹³⁰.

El impulso a una revivificación del sentimiento catalán surgió como consecuencia de las ideas ilustradas primero y románticas después, con ellas empieza la lenta y trabajosa recuperación de la lengua catalana con figuras como Baldori Reixac i Carbó (1703-1781), Carles Ros i Hebrera (1703-1777) o Josep Pau Ballot i Torres (1747-1821), autor de la primera *Gramàtica y apologia de la llengua cathalana* (1814), hasta desembocar en la “Renaixença” que, como ya se ha dicho, se inició oficialmente en 1833 con la oda *A la pàtria* de Bonaventura Carles Aribau (1798-1862).

A pesar de que, a diferencia de los eslovacos, los catalanes sí que contaban con una dilatada historia llena de ilustres soberanos como Wifredo I el Velloso (±840-897), Jaime I el Conquistador (1208-1276), Pedro III el Grande (1240-1275) o Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387) y gloriosos caudillos militares como Roger de Lauria (1250-1305) o Roger de Flor (1268-1305), tuvieron que fijarse en un bandolero (y era no la mejor elección, como hemos visto) para convertirlo en héroe popular y romántico. El proceso de idealización de Serrallonga empezó poco después de su ejecución y culminaría con esa gran tergiversación histórico-literaria que supone el drama en castellano de Víctor Balaguer i Cirera (1824-1901) *Don Juan de Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías*, estrenado en 1858 y publicado posteriormente en versión novelada.

Aunque también inspiró obras de, entre otros, Jacint Verdaguer i Santaló (1845-1902) y Joan Maragall i Gorina (1860-1911), hay que reconocer que el peso de Joan de Serrallonga en la lite-

¹²⁸ En realidad, como primer soberano de la España unificada habría que considerar a Juana I “La Loca” (1479-1555), pero ésta había quedado apartada del trono bajo el pretexto de su supuesta enfermedad mental.

¹²⁹ Peor suerte tuvo la “fabla aragonesa”, que prácticamente desapareció en favor del castellano y de la que sólo quedan algunos enclaves, principalmente en la zona pirenaica.

¹³⁰ En la Cataluña francesa ya se había llegado antes a una situación similar, mediante una serie de medidas legales que se escalonaron entre 1682 y 1700.

ratura catalana culta es incomparablemente menor al de Juraj Jánošík en la literatura eslovaca. En cualquier caso, el tema del bandolerismo en la literatura culta tanto eslovaca como catalana es algo que ya se sale de los límites de este trabajo.

En la actualidad, cuando en Cataluña los planteamientos nacionales cobran actualidad, podemos notar el resurgimiento de las tradiciones catalanas. En los últimos decenios del siglo XX hemos registrado, por ejemplo, la recuperación de las representaciones del *Ball de Serrallonga* en la Cataluña española a partir de los años 80 del pasado siglo y en la Cataluña francesa a principios del siglo XXI, tradición que se había mantenido desde el siglo XVII hasta los años treinta-cuarenta del siglo XX, y luego se quebró. Igualmente, en las regiones de un rico pasado de bandolerismo se instauró la celebración de fiestas en conmemoración de los bandi-



Joan de Serrallonga.

dos, por ejemplo “Torna en Serrallonga!” en la localidad de Sant Hilari Sacalm¹³¹ o “Festa d’en Toca-sons” en Taradell. En relación con estas fiestas se han compuesto canciones, por ejemplo *Torna Serrallonga*, en las que el bandido alcanza dimensiones de héroe nacional de la lucha ecológica y antinuclear¹³². Además de todo esto, al igual que en Eslovaquia, con el tratamiento serio del tema, coexiste su planteamiento cómico, sobre todo en forma de las caricaturas de bandidos.

¹³¹ Se cantan canciones de bandidos, varias “colles” representan el “Ball de Serrallonga”, se organizan marchas turísticas en busca de los tesoros de Serrallonga, se preparan especialidades culinarias “de bandidos”.

¹³² A finales de los años 70 del pasado siglo una multinacional inició prospecciones en los alrededores de la Sierra de las Guillerías con el fin de extraer uranio, lo que suscitó una amplia protesta, que popularizó la mencionada canción *Torna Serrallonga* del grupo musical Esquirols como símbolo ecologista.

Bibliografía, filmografía, discografía,
abreviaturas, tablas e ilustraciones

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

Bibliografia

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1995) (Preklad do španielčiny/traducción al español: PEÑALOSA, Fernando) *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica. Helsinki.

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, pretlač 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari Emili Giralt) (1995) *Història de la cultura catalana*. Volum 4, Romantisme i Renaixença, 1800-1860. Edicions 62, Barcelona.

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari Ernest Lluch) (1996) *Història de la cultura catalana*. Volum 3, El set-cents. Edicions 62, Barcelona.

AA.VV. (sota la direcció general de Pere Gabriel, autor secundari José M^a López Piñero) (1997) *Història de la cultura catalana*. Volum 2, Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII. Edicions 62, Barcelona.

AGUILÓ i FUSTER, Marià (1977) *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Curial. Barcelona.

AIATS, Jaime; ROVIÓ, Ignasi, ROVIÓ, Xavier (Grup de Recerca Folklòrica d'Osona); REBÉS, Salvador (2002) *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades amb enregistraments del GRFO*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

ALBAREDA i SALVADÓ, Joaquim; GIFRE i RIBAS, Pere (1999) *Història de la Catalunya moderna*. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona.

ALBERCH, Ramon (2003) *Històries de Catalunya (bruixes, capellans i bandolers)*. Llibres dels Quatre cantons. Girona.

ALCOBERRO i PERICAY, Agustí (1991) *Pirates i bandolers als segles XVI i XVII*. Editorial Barcanova. Barcelona.

ALVARADO, Salustio (1996) "La temática antiturca en la literatura eslovaca y su relación con otras literaturas". In: *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Pág. 379-393.

ALÍN, José María (edición, introducción y notas de) *Cancionero tradicional*. (1991) Editorial Castalia. Madrid.

AMADES i GELATS, Joan (1982) *Costumari catalàq. I.-V*. Salvat. Edicions 62. Barcelona.

AMADES i GELATS, Joan (1999) *El ball de Serrallonga*. Edicions El Mèdol. Tarragona.

AMADES, Joan (1997, primera edició 1949) *El Pirineu. Tradicions i llegendes*. Garsineu Edicions. Tremp. Barcelona.

AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Editorial Selecta. Barcelona.

AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Editorial Selecta. Barcelona.

AMADES i GELATS, Joan (1996) *Les millors llegendes populars*. Edició Selecta. Barcelona.

BALAGUER i CIRERA, Víctor (1858) *Don Juan de Serrallonga, o los bandoleros de las Guillerías*. Drama en cuatro actos y un prólogo. Imprenta de Cervantes. Barcelona.

BALAGER i CIRERA, Víctor (1988, traducció de Valeri Serra Boldú de la 5^a edició castellana publicada el 1923) *Don Joan de Serrallonga I, II*. Editorial Curial. Barcelona.

BALAGUER, Víctor (1959) *La Bandera de la muerte*. Coautor: ALTADILL, Antoni. Librería de Salvador Manero. Barcelona.

Ball d'En Serrallonga. (1999) Tarragona.

BANÚS i BLANCH, Miquel (2003) *Collsacabra-Paisatges i llegendes*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

BARGALLÓ VALLS, Josep (1987) *Literatura catalana del segle XVI al XVIII*. Editorial Teide. Barcelona.

BARGALLÓ VALLS, Josep (1991) *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Empúries, Barcelona.

BARTMIŃSKI, Jerzy (1973) *O języku folkloru*. Warszawa.

BAUSINGER, Herrman (1975) *Enzyklopädie des Märchens, I., II*. Berlin.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas y narraciones*. Edición y prólogo de GARCÍA MORALES, Justo (1970). Editorial Libra Madrid.

BENEŠ, Bohuslav (1988) "Zbojník a zbojnictví v české pololidové literární produkci". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 583-589.

BEŇUŠKOVÁ, Zuzana, a kol. (2005) *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. VEDA. Bratislava.

BERCEO, Gonzalo de *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de GERLI, Michael (1989) Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid.

BOADA, Martí (2004) *Recull de Llegendes de la regió del Montseny*. Edicions el Brau. Figueres.

BOHIGAS, Pere (1983) *Cançoner popular català. Volum I.-II*. Publicaciones de l'Abadía de Montserrat. Barcelona.

BORRÁS, Antonio (1966) *Contribución a los orígenes del bandolerismo en Cataluña*. Editorial Vicens Vives. Barcelona.

BOTTO, Ján (1975) *Poézia*. (Red. ŠULC, Daniel; Úvod napísal MARTÁK, Ján) Tatran. Bratislava.

BOTTO, Ján (1960) *Smrt' Jánošíkova*. Mladé letá. Bratislava.

BRAUDEL, Fernand (1993) *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

BRTÁŇ, Rudo, GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1955) *Perečko belavé, červený dolomán. Zborník zbojníckej a vojenskej ľudovej poézie*. Naše vojsko. Praha.

BURLASOVÁ, Soňa (1984) "Ľudová balada a jej vzťah k príbuzným epickým piesňam". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 37-50.

- BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.
- BURLASOVÁ, Soňa (2002) *Slovenské ľudové balady*. Scriptorium musicum. Bratislava.
- BURLASOVÁ, Soňa (1988) "Slovenské ľudové piesne so zbojníckou tematikou". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 469-482.
- BURLASOVÁ, Soňa (1982-1984) *V šírom poli rokyta I.-II.. Slovenské ľudové balady, romance a novelistické piesne*. Tatran. Bratislava.
- BUTIÑÁ, JIMÉNEZ Julia (coordinadora) (1998) *Literatura catalana II. Siglos XVI-XIX*. Universidad nacional de Educación a distancia. Madrid.
- CAIXÀS, Jordi; CÒNSUL, Isidor; CORRETGER, Montserrat; GADEA, Ferran; JULIÀ, Lluïsa; SOLDEVILA, Llorenç (1998) *Breu Història de la literatura catalana*. Edicions de la Magrana. Barcelona.
- CAMARENA, Julio; CHEVALIER, Maxime (1995-2003) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Tomos I- IV*. Centro de Estudios Cervantinos. Madrid.
- CARBONELL, Antoni; ESPADALER, Anton; LLOVET, Jordi; TAYADELLA, Antònia (1979) *Literatura catalana dels inicis als nostres dies*. Edhasa. Barcelona.
- CARO BAROJA, Julio (1990) *Ensayo sobre literatura de cordel*. Ediciones Istmo. Madrid.
- CASALS, Glòria; Llanas, Manuel; PINYOL I TORRENS, Ramon; SOLDEVILLA, Llorenç (1995) *Literatura catalana amb textos comentats*. Edicions 62. Barcelona.
- CATALÀ I ROCA, Pere (1998) *Llegendes de castells catalans*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1999) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Edición cultural dirigida por Andrés AMORÓS). Ediciones SM. Madrid.
- COLL, Pep (1989) *Quan Judes era fadrí i sa mare festejava. Rondalles del Pallars*. Edicions de la Magrana. Barcelona.
- COMAS, Antoni (1985) *Història de la literatura catalana. Volum V*. (Coord. Martí de Riquer) Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- CORBELLA, Ramon (1902) "Nous datos sobre el célebre bandoler Perot Rocaguinarda", *La veu de Montserrat*. Vic.
- CORTADA, Joan (1868) *Proceso instruido contra Juan Sala y Serrallonga. Lladre de pas*. A Sierra. Barcelona.
- ČAPLOVIČ, Ján (1997) (Poznámky, preklad a doslov BRTÁŇ, Rudo) *Etnografia Slovákov v Uhorsku*. SPN. Bratislava.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav (1988) "Postavy zbojníkov v slovenskej divadelnej tvorbe". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 590-593.
- ČORNEJ, Petr; KUČERA, P. Jan; VANÍČEK, Vratislav a kol. (2005) *Evropa králů a císařů. Ivo Železný*. Praha.
- ČÚZY, Ladislav; KÁKOŠOVÁ, Zuzana; MICHÁLEK, Martin; VOJTECH, Miloslav (2004) *Panoráma slovenskej literatúry. (Literárne dejiny od stredoveku po koniec romantizmu)*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.
- DANGL, Vojtech (2005) *Bitky a bojiská v našich dejinách. Od Samovej ríše po vznik stálej armády*. Perfekt. Bratislava.
- DOBŠINSKÝ, Pavol (1880) *Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské*. Usporiadal a vydal Pavol Dobšinský. Turčiansky Svätý Martin.
- DOBŠINSKÝ, Pavol (1972) *Prostonárodné slovenské povesti I., II.*. Tatran. Bratislava.

DOMÉNECH ZORNOZA, Josep Lluís (coord.) (2002) *Diccionari bàsic de termes literaris*. Nau llibres. València.

DROPOVÁ, Ľubica (2000) *Slovenská ľudová pieseň*. Texty a kontexty. Univerzita Komenského. Bratislava.

DURAN CANYAMERAS, F. (1964) *Els exiliats de la Guerra de Successió*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

DÚŽEK, Stanislav (2000) "Ľudový tanec". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 323-339.

DÚŽEK, Stanislav (1988) "Zbojnícke tance v slovenskej ľudovej tanečnej tradícii". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 493-507.

ĎURICA, S. Milan (2003) *Dejiny Slovenska a Slovákov*. Lúč. Bratislava.

ĎURIŠIN, Dionýz (1970) *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

ĎURIŠIN, Dionýz (1985) *Teória literárnej komparatistiky*. Slovenský spisovateľ. Bratislava.

El ball de Serrallonga. Bandolers i trabucs. Quaderns de la Festa Major. Santa Tecla. (1987). Tarragona.

Encyklopédia ľudovej kultúry 1. - 2. (Kol.) (1995) Veda, vydavateľstvo SAV. Bratislava.

ESPADALER, Antón (1989) *Literatura catalana*. Taurus. Madrid.

ESPUNYES, Josep (2001) *Sagrada: Motarrots i llegendes de l'Alt Urgell*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2004) *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Madrid.

FÀBREGA PALLARÈS de la, Pau (1994) *L'ofertiment de retrocessió del Rosselló a Espanya (1668-1677)*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.

FERRANDO i ROIG, Antoni (2002) *Les sendes dels bandolers. (Sant Llorenç del Munt, Serra de l'Obac)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

FERNÁNDEZ I PELLICER, Enric (1972) *Un guerriller liberal al Priorat. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.

FIGUERA i ABADAL, Manel (2001) *Llegendes de Cerdanya*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

FINDRA, Ján; GOMBALA, Eduard; PLINTOVIČ, Ivan (1987) *Slovník literárnovedných termínov*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.

FORBELSKÝ, Josef (2006) *Španěle, Říše a Čechy v 16. a 17. století*. Vyšehrad. Praha.

FUSTER, Joan (1963) *El bandolerisme català II. La llegenda*. Aymà. Barcelona.

GÁCSOVÁ, Alžbeta (1955) *Dokumenty k protifeudálnym bojom slovenského ľudu*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

GALOFRE, Jordi; COMES, Pau; VERGÉS, Oriol (1985) *Història moderna de Catalunya*. Editorial Teide. Barcelona.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "A betyárfolklor czehszlovák szintézise a nemzetközi szintézis tükrében". In: *Ethnographia* XCV, 2., *Miscelanea ethnologica carpatho-balcanica*, Budapest., Pág. 290-297.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera; STANO, Pavol (Red.) (1984) *Bibliographia ethnographica carpato-balcanica 3. Folklórni tradice o zbojnicích*. Státní vědecká knihovna v Brně. Brno.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "Folkloreprosaerzählungen über Räuber in der Slowakei. Synthetische Skizze I.". In: *Ethnologia Slavica* XVI, Pág. 81-110.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) "Folkloreprosaerzählungen über Räuber in der Slowakei. Synthetische Skizze II.". In: *Ethnologia Slavica* XVIII., Pág. 85-116.

- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988a) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera; PUTILOV, Boris† (2002) *Герой или збойник? Образ разбойника в фольклоре Карпатского региона. Heroes or Bandits: Outlaw Traditions in the Carpathian Region*. European Folklore Institute. Budapest.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1991) *Katalóg slovenskej ľudovej prózy I., II. Catalogue of slovak folk prose I., II.* Národopisný ústav SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1980) "Kontakty a diskontakty v ľudovej próze. (Na príklade slovenských prozaických podaní o zbojníkoch)." In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. VEDA. Bratislava. pág. 69-84.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1984) "K otázkam vzťahu balady a folklórnej prózy". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 111-113.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) "K problematika interetnického katalógu prozaických podaní. (Návrh na klasifikáciu zbojníckych rozprávkových látok)". In: *Slovenský národopis* 14, 2., pág. 457-464.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1980) *Ostrovtipné príbehy i veľiké cigánstva a žarty. Humor a satira v rozprávaniach slovenského ľudu*. Tatran. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (V spolupráci s Teresou Komorowskou) (1979) *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier*. VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988b) "Rozprávanie slovenského ľudu o zbojníkoch". In: *Slovenský národopis*. 36, 3.-4., pág. 429-452.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera; FILOVÁ, Božena (2002, 2001, 2004) *Slovenské ľudové rozprávky I., II., III.*. VEDA. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1976) "Štúdium slovenskej ľudovej prózy ako interetnický problém". In: *Slovenský národopis* 24., Pág. 39-54. - O Karolickovi.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1964) *Zbojník Michal Vdovec v histórii a folklóre gemerského ľudu*. SAV - Národopisný ústav. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) *Zbojník Mišo Vdovčík*. Mladé letá. Bratislava.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1967) "Z problemów współczesnej folklorystyki w Słowacji. Nad katalogiem zbójnickich motywów podaniowych". In: *Literatura Ludowa* 11, 1.-3., Pág. 61-76.
- GENNEP, Arnold van (1982, Facsímil de la edición del 1914) *La formación de las leyendas. Presentación de Ramona Violant*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.
- GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.
- GOSZCZYŃSKA, Joanna (2003) *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia*. Jaga. Bratislava.
- HABOVŠTIK, Anton (2006) *Oravci o svojej minulosti. Reč a slovesnosť oravského ľudu*. Vydavateľstvo Matice slovenskej. Martin.
- HAMADA, Milan (1961) "K problematike vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti v období baroka ku klasicizmu" In: *Slovenská literatúra*. Strany 385-400. -
- HARPÁŇ, Michal (2004) *Teória literatúry*. Tигра. Bratislava.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1980) *Bandidos célebres españoles. Serie I*. Ediciones Lira. Madrid.
- Història de Catalunya. Vols. 1-6.* (1978) Salvat Editores. S.A. Barcelona.
- HLÔŠKOVÁ, Hana (2005) "Národný hrdina Juraj Jánošík". In: KREKOVÍČ, Eduard; KREKOVÍČOVÁ, Eva; MANNOVÁ, Elena (Eds.) *Mýty naše slovenské*. Academic Electronic Press. Bratislava, pág. 94-103.

- HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava. (Skratka: H-P)
- HORÁLEK, Karel (1962) *Studie o slovanskej lidové poezii*. Státní pedagogické nakladatelství. Praha.
- HORVÁTH, Pavel (1988) "Vznik a vývoj zbojníctva v slovenskej oblasti Karpát". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 407-427.
- HORVÁTHOVÁ, Emília (1986) *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Tatran. Bratislava.
- HRABÁK, Josef (1974) "Dvě úvahy o slovenských zbojnických písních z XVIII. století". In: *Slovenská literatúra* 21. Bratislava. Strany 452-458. -
- HRABÁK, Josef (1973) *Poetika*. Československý spisovatel. Praha.
- HRUŠOVSKÝ, Ján (1987) *Jánošík*. Mladé letá. Bratislava.
- HUDÁK, Ján (1996) *Beletria pre ľud (Slovenská moralistická próza v 50. a 60. rokoch 19. storočia)*. Spolok svätého Vojtecha. Trnava.
- HVIŠČ, Jozef (1999) *Kam oko nedosiahne*. Lufema. Bratislava.
- HVIŠČ, Jozef (1984) "Trojrozmernosť balady". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 51-55.
- CHALUPKA, Samo (1998) *Spevy*. Slovenský spisovateľ. Bratislava.
- CHAROUS, Emil (1988) "Zbojníci v české literatuře". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 572-581.
- IGLÉSIES, Josep (1994) *El guerriller Carrasclet*. Rafael Dalmau. Barcelona.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka (1988) Zbojnické lidové tance na Moravě a ve Slezsku. In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 509-517.
- KILIÁNOVÁ, Gabriela (2000) "Ľudová próza". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 282-300.
- KLÍMOVÁ, Dagmar (1988) "Folklórny vyprávění o zbojníkch karpatské oblasti Moravy a Slezska". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 453-467.
- KOČIŠ, Jozef (1986) *Neznámy Jánošík*. Osveta. Bratislava. Martin.
- KOLLÁR, Ján (1953) *Národné spievanky I.-II.*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.
- KOMOROWSKA, Teresa (v spolupráci s Vierou Gašparíkovou) (1976) *Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie*. Ludowa spółdzielnia Wydawnicza. Warszawa.
- KOVÁČ, Dušan (1998) *Dejiny Slovenska*. Nakladatelství Lidové noviny. Praha.
- KOVÁČ, Dušan a kolektív (1998) *Kronika Slovenska. Od najstarších čias do konca 19. storočia*. Fortuna Print. Bratislava.
- KRAUS, Cyril (1988) "Jánošík v poézii slovenského romantizmu". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 563-571.
- KRAUS, Cyril (1984) "Slovenská ľudová a literárna balada v 19. storočí". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 103-110.
- KRAUS, Cyril (1981) "Zrelý básnik-Smrť Jánošíkova". In: KRAUS, Cyril: *Poézia Jána Bottu*. Tatran. Bratislava. Pág. 68-143.
- KREKOVIČOVÁ, Eva (2005) "Identity a mýty novej štátnosti na Slovensku po roku 1993. Náčrt slovenskej mytológie na prelome tisícročia". In: KREKOVIČOVÁ, Eva: *Mentálne obrazy, stereotypy a mýty vo folklóre a v politike*. Eterna Press. Bratislava. Pág. 101-121.
- KREKOVIČOVÁ, Eva (2000) "Ľudová pieseň". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 301-322.
- KREKOVIČOVÁ, Eva (2005) "Mýtus plebejského národa". In: KREKOVIČ, Eduard;

KREKOVIČOVÁ, Eva; MANNOVÁ, Elena, a kolektív (2005) *Mýty naše slovenské*. Academic Electronic Press. Bratislava. pág. 86-93.

KREKOVIČOVÁ, Eva (1984) "Slovenská ľudová balada a epická pieseň z hľadiska geografického a lokálneho kontextu". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 79-89.

KRIŽKOVÁ, Zuzana; HORVÁTHOVÁ, Margaréta (2004) *Juraj Jánošík. Rozprávania o zbojníckom kapitánovi*. Perfekt. Bratislava.

KRZYŻANOWSKI, Julian (1962-1963) *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym I-II*. Wrocław, Warszawa, Kraków. (Skratka: Krzyżanowski)

KUČERA, Matúš (2004) *Cesta dejinami. Novoveké Slovensko*. Perfekt. Bratislava.

KUČERA, Matúš (2002) *Cesta dejinami. Stredoveké Slovensko*. Perfekt. Bratislava.

LEŠČÁK, Milan; SIROVÁTKA, Oldřich (1982) *Folklor a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Smena. Bratislava.

LIBA, Peter (1970) *Čítanie starých otcov. Príspevok k výskumu spoločenskej funkcie a k vydávaniu prozaickej literatúry pre ľud na Slovensku v rokoch 1848-1918*. Matica Slovenská. Martin.

LIBA, Peter (1981) *Kontexty populárnej literatúry*. Tatran. Bratislava.

LIBA, Peter (1987a) "Zbojníctvo v polohudovej literatúre na Slovensku". In: *Slovenská literatúra*, 34, č. 1., pág. 86-99. Tiež (1991) In: *Literatúra a folklór*, Nitra, pág. 75-85.

LIBA, Peter (1987b) "Populárna literatúra v súčasnom literárnom bádani". In: *Slovenská literatúra*, 37, 3., pág. 225-228.

LLUÍS, Joan (1988) *Històries i Llegendes del Pallars*. Selecta-Catalònia. Barcelona.

LOZANO, Modesta (al cuidado de) (1998) (prólogo de RICO, Francisco) *Romancero*. Plaza Janés Editores. Barcelona.

LUTHER, Daniel (2000) "Ľudové divadlo". In: STOLIČNÁ, Rastislava (Ed.) *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. VEDA. Bratislava. pág. 237-258.

LUTHER, Daniel (1988) "Zbojnícka motivika v slovenskom ľudovom divadle". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 526-530.

MANNOVÁ, Elena (Ed.) (2003) *Krátke dejiny Slovenska*. Academic Electronic Press. Bratislava.

MARAGALL, Joan (1981) *Obres completes*. Editorial Selecta. Barcelona.

MARCET i JUNCOSA, Alícia (1988) *Breu història de les terres catalanes del nord*. Llibres del Trabucaire. Perpinyà.

MARCET i JUNCOSA, Alícia (2003) *Mots-clef de l'histoire catalane du Nord*. Llibres del Trabucaire. Canet.

MARČOK, Viliam (1980) *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Tatran. Bratislava.

MARSINA, Richard (1997) *Legendy stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov*. Rak. Nitra.

MASATS i LLOVER, Joan (1989) *En Mansuet Boxó, entre la llegenda i la història: guerrillers i realistes a l'entorn de Montserrat, 1808-1822*. Castellbell i el Vilar. El Brogit.

MASSIP BONET, J. Francesc (Estudi i edició de M. Garrich, L. Kovács, F. Massip, X. Torres) (2004) *Serrallonga, Déu vos guard : història, cultura i tradició del bandoler Joan Sala, àlies Serrallonga. El ball parlat de Perafita (Lluçanès, segle XVIII)*. Centre d'Estudis del Luçanès. Ajuntament de Perafita.

MELICHERČÍK, Andrej (1952) *Jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Osveta. Bratislava.

MELICHERČÍK, Andrej (1963) *Juraj Jánošík. Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu*. Osveta. Bratislava.

MELICHERČÍK, Andrej (1963) *Protifeudálny odboj a jánošíkovská tradícia na Slovensku*. Slovenský výbor Čs. spoločnosti pre šírenie politických a vedeckých poznatkov a Osvetový ústav. Bratislava.

MELICHERČÍK, Andrej (1961) *V šírom poli studienečka*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

MELO, Francisco Manuel de (1982) *Guerra de Cataluña*. Fontamara. Barcelona.

MENA, José María de (2006) *Los últimos bandoleros. Una historia del bandolerismo*. (Contiene las memorias de Juan Caballero, el último bandolero.) Editorial Almuzara. Madrid.

MENCHON i BES, Joan; ROCA DOMEDEL, Ester (2002) *El Ball d' En Serrallonga de Tarragona. Quinze anys de parlaments (1987-2001)*. Els Titans, Sèrie Festa Major, 2, Tarragona.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968) *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Tomo I y II*. Espasa-Calpe, Madrid.

MESTRE i CAMPI, Jesús, dir. (1993) *Diccionari d'història de Catalunya*. Edicions 62. Barcelona.

MESTRES, Apel·les (2004) *Llegendes del Montseny*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

MICHÁLEK, Ján (1987) *Keď je dobrá klobása...* (Spomienkové rozprávanie slovenského ľudu). Tatran. Bratislava.

MIKULA, Valér a kol. (1999) *Slovník slovenských spisovatel'ov*. Libri. Praha.

MILÀ i FONTANALS, Manuel (1980) *Romancer català*. Edicions 62. Barcelona.

MILÀ i FONTANALS, Manuel (1999) *Romancerillo catalán*. Canciones tradicionales. Alta Fulla Reprints. Barcelona.

MINÁRIK, Jozef (1984) *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1990) "K problematike staršej slovenskej literatúry". In: *Slovenská literatúra 37*. Strany 173-194. -

MINÁRIK, Jozef (1982) *Slovenská renesančná lutna. Antológia zo slovenskej renesančnej poézie*. Tatran. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1976) *Stredoveká literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1997d) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. III. Barok. Poézia*. Slovenský Tatran. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1997c) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. III. Barok. Próza, Dráma a Ústna ľudová slovesnosť*. Slovenský Tatran. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1997b) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. II. Renesancia a Humanizmus*. Slovenský Tatran. Bratislava.

MINÁRIK, Jozef (1997a) *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva. I. Stredovek*. Slovenský Tatran. Bratislava.

MIŠIANIK, Ján (1964) *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

MIŠIANIK, Ján (1957) "O periodizácii staršej slovenskej literatúry". In: *Slovenská literatúra IV*. Strany 142-143.

MIŠIANIK, Ján (1974) *Pohl'ady do staršej slovenskej literatúry*. VEDA. Bratislava.

MON PASCUAL; Juan (1972) *La vida y la muerte del bandolero Serrallonga. Revisión de su proceso judicial*. Editorial Bayer Hnos. y Cia., Barcelona.

NAGAMINE, Kiyonari (2005) *La leyenda de José María Tras las huellas de un bandolero andaluz*. Ediciones con encanto y de colores. Madrid.

- NAVARRO TOMÁS, T. (1965) *Arte del verso*. Compañía General de Ediciones. México-Distrito Federal.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1995) *Métrica española*. Editorial Labor. Barcelona.
- NĚMCOVÁ, Božena (1955) *Národopisné a cestopisné obrazy ze Slovenska*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha.
- NĚMCOVÁ, Božena (1952-1953) *Slovenské pohádky a pověsti I-III*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha.
- OLIVA, Salvador (1988) *Introducció a la mètrica*. Quaderns Crema. Barcelona.
- ONDREJKA, Kliment (1988) “Detský folklór so zbojníckou tematikou v oblasti slovenských Karpát”. In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 531-542.
- ONDREJKA, Kliment (2003) *Malý lexikón ľudovej kultúry Slovenska. (Etnografická encyklopédia)*. Mapa Slovakia. Bratislava.
- PATXOT i FERRER, Ferran (1860) *El Mansueto o Las cuevas de Monserrat: leyenda histórica escrita por D. M. de L. bajo la dirección del inolvidable O. de la V.* Imprenta y Librería Politécnica. Montserrat.
- PETRUŠ, Štefan (1998) *Rajnoha, zbojnícky hajtman aneb Začátkové černohrončárských handlov*. Národné divadelné centrum. Bratislava.
- PLADEVALL I FONT, Antoni (1996) *Francesc Macià i Ambert, «Bac de Roda». Heroi de la Guerra de Successió. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.
- PLANES BALL, Josep Albert (2000) *Llegendes de Montserrat*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004) *Diccionario de términos literarios*. Espasa. Madrid.
- POKORNÝ, Rudolf (1883) *Z potulek po Slovensku I.-II.*. Vydavateľstvo Dr. B. Pichlu a spol. Praha.
- POLÍVKA, Jiří (1923-1931) *Súpis slovenských rozprávok I.-V. (Collection de contes slovaques populaires)*, Matica Slovenská. Turčiansky Svätý Martin.
- PROFANTOVÁ, Zuzana (1988) “Zbojnícka tematika v príslovnej tradícii na Slovensku”. In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 519-525.
- PROPP, Vladimir J. (1987) *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos y El estudio estructural y tipológico del cuento de MÉLÉTINSKI, E.* Editorial fundamentos. Madrid.
- PROPP, Vladimir J. (1974) *Las raíces históricas del cuento*. (preklad/traducción de José Martín Arancibia). Editorial fundamentos. Madrid.
- PUNTÍ i COLLELL, Joan (1993) *Ideari cançonístic Aguiló*. Edita Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S. A., Barcelona.
- RAHOLA, Carles (1975) *La pena de mort a Girona I.-II. Episodis de la història*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.
- REGLÀ, Joan (1962) *El bandolerisme català I. La història*. Aymà. Barcelona.
- REGLÀ, Joan (1987) *Els virreis de Catalunya*. Ediciones Vicens-Vives. Barcelona.
- REZNÍK, Jaroslav (2001) *Túry do literatúry*. Slovart. Bratislava.
- RIQUER, Martí de (1985) *Història de la literatura catalana. Volum IV*. Editorial Ariel, S. A., Barcelona.
- ROIG, Adrien (1989) “Una manifestación de catalanofilia literaria: El catalán Serrallonga, comedia de tres ingenios”. In: *Actas del X Congreso de la AIH*. Centro Virtual Cervantes. www.cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_x.htm
- ROMEU i FIGUERAS, Josep (1993) *Materials i estudis de folklore*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.

- ROVIRA CLIMENT, J. J. (2004) *Panxampla, bandoler o fugitiu?* Cinctorres Club. Tortosa.
- ROVIRÓ I ALEMANY, Xavier (2000) *100 Llegendes de la Plana de Vic*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.
- RUBIÓ i BALAGUER, Jordi (1984-1985) *Història de la literatura catalana. Volum I-II*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- RUIZ i CALONJA, Joan (pròleg de Jordi Rubió) (1954) *Història de la literatura catalana*. Teide, Barcelona.
- SABATÉ i ALENTORN, Jaume (2000) *Bandollers, llops i vents al Priorat*. Editor Rafael Dalmau, Barcelona.
- SALES, Núria (1999) *Els Botiflers, 1705-1714*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.
- SALES de BOHIGAS, Núria (1998) *Història de Catalunya. Dirigida per Pierre Vilar. Volum IV. El segle de la decadència*. Edicions 62. Barcelona.
- SALES de BOHIGAS, Núria (1984) *Senyors bandolers, miquelets i botiflers*. Editorial Empúries. Barcelona.
- SALVANS i COROMINAS, Anicet (1993) *Perot, el bandoler*. Editor Rafael Dalmau. Barcelona.
- SANABRE, Josep (1995) *El Tractat dels Pirineus i els seus antecedents*. Rafael Dalmau, Editor. Barcelona.
- SANABRE, Josep (1985) *La resistència del Rosselló a incorporar-se a França*. Llibres del Trabucaire. Perpinyà.
- SARGATAL, Ramon; CANAL, Susanna (1998) *Diccionari d'escriptors en llengua catalana*. Edicions 62. Barcelona.
- SAU, Victoria (1973) *El catalán, un bandolerismo español*. Ediciones Aurea. Barcelona.
- SERRA i BALDÓ, Alfons (1981) *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*. Barcino. Barcelona.
- SIRERA, José Luis (1982) *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*. Editorial Playor. Madrid.
- SKUPIEN, Władysław (2000) *Tatry i Podtatrze*. Drukarnia Deka. Zakopane-Poprad.
- SOKOLOVA, Larisa; GUZMÁN TIRADO, Rafael (2003) *El folklore de los pueblos eslavos*. Editorial Universidad de Granada. Granada.
- SOLER i AMIGÓ, Joan (1998) *Enciclopèdia de la fantasia popular catalana*. Editorial Barcanova. Barcelona.
- SOLER PASCUAL, Emilio (2006) *Bandoleros. Mito y realidad en el romanticismo español*. Editorial Síntesis. Madrid.
- SPEER, Daniel (1975) *Uhorský a či dácky Simplicissimus*. Preklad, štúdia a vysvetlivky Jozefa VLACHOVIČA. Tatran. Bratislava.
- SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.
- SUBIRÀ, Josep (1990) *Cançons populars catalanes*. Editorial Millà. Barcelona.
- SÜLE, Peter; ŠÜLE, ml. (zost.) (2005) *Encyklopédia miest a obcí Slovenska*. Vydavateľstvo PS-Line. Lučenec.
- SUNYER, Magí (2006) *Els mites nacionals catalans*. Eumo Editorial. Vic.
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef (1986) *Tatranská múza so slovanskou lýrou*. Tatran. Bratislava.
- ŠKVARNA, Dušan; BARTL, Július; ČIČAJ, Viliam; KOHÚTOVÁ, Mária; LETZ, Róbert; SEGEŠ, Vladimír (1997) *Lexikón slovenských dejín*. SPN. Bratislava.

- ŠMATLÁK, Stanislav (1997) *Dejiny slovenskej literatúry I. (9.-18. storočie)*. Národné literárne centrum. Bratislava.
- ŠMATLÁK, Stanislav (2001) *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Národné literárne centrum. Bratislava.
- ŠMATLÁK, Stanislav (1988) *Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť*. Tatran. Bratislava.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1984) "K poměru mezi českou a slovenskou lidovou baladou". In: *Slovenský národopis* 32, 1., VEDA, pág. 93-102.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1980) "Moravské a slezské lidové balady se zbojnickou tematikou". In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre kar-patskej oblasti*. VEDA. Bratislava. pág. 171-191.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta; SIROVÁTKA, Oldřich (1988) "Moravské a slezské písně o zbojní-cích". In: *Slovenský národopis* 36, 3.-4., pág. 483-492.
- THIERS, Adolphe (1998) *Viatge al Rosselló i a la Cerdanya* (1822) Garsineu Edicions. Tremp.
- THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I-V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.
- TOMÀS i JUSTRIBÓ, Santiago (2002) *Historia de la liteartura catalana*. Editorial Acento. Madrid.
- TORRES SANS, Xavier (2003) "Faida y Bandolerismo en la Cataluña de los siglos XVI y XVII". In: www.dirittoestoria.it/lavori2/Contributi/Torres-Faida-bandolerismo.htm
- TORRES SANS, Xavier (2002) "Los sin papeles y los otros. Inmigraciones francesas en Cataluña (Siglos XVI-XVII)". In: *Colección Mediterráneo Económico: procesos migratorio, economía y personas I*. Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar. Pág. 347-361.
- TORRES SANS, Xavier (1993) *Nyerros i Cadells: Bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i Quaderns Crema. S.A. Barcelona.
- TVRDÁ-MOIX, Diana (1977) *Učebnice katalánštiny*. Univerzita Karlova v Praze. Státní pedagogické nakladatelství. Praha.
- UHORSKAI, Pavel (2001) *Evanjelici v dejinách slovenskej kultúry 3*. Transcius. Liptovský Mikuláš.
- UTHER, Hans-Jörg (2004) *The Types of International Folktales*. Suomalinen Tiedeakade-mia-Academia Scientiarum Fennica. N° 284-285.
- VALČEK, Peter (2000 - 2003) *Slovník literárnej teórie I., II.* Vydavateľstvo Spolku sloven-ských spisovateľov. Bratislava.
- VANOVIČOVÁ, Zora (1993) "Prvky biosu v súčasnom slovenskom folklóre". In: *Národopisné informácie* 1., pág. 46-56.
- VERDAGUER, Jacint (1997) *Rondalles*. Editorial Onda. Barcelona.
- VICENS VIVES, J. (1965) *Atlas de Historia de España*. Editorial Teide. Barcelona.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1980) *Síntesi d'història de la literatura catalana*. Edicions de La Magrana. Barcelona.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1978) *Trets fonamentals de la literatura*. Dopesa, Barcelona.
- VILIKOVSKÝ Jan (1935) "Tři nejstarší slovenské zbojnické písně". In: *Bratislava* 9, pág. 550-573.
- VIOLANT RIBERA, Ramona (1990) *La rondalla i la llegenda. Contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.

ZILYNSKYJ, Orest (1980) "Interetnické vzťahy v lidových baladách Západných Karpat". In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (Ed.) *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. VEDA. Bratislava. pág. 193-206.

ZILYNSKYJ, Orest (1978) *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. VEDA, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

ŽILKA, Tibor (1987) *Poetický slovník*. Tatran. Bratislava.

Bibliografía lingüística

ALCOVER, Antoni Maria; B. MOLL, Francesc de (1985) *Diccionari català-valencià-balear*. I- X. Editorial Moll. Palma de Mallorca.

KRAJČOVIČ, Rudolf (1988) *Vývin slovenského jazyka a Dialektológia*. SPN. Bratislava.

KRÁLIK, Ľubor (2002) (Ed.) *Problémy adaptácie cudzích mien v slovenčine*. VEDA. Bratislava.

MAJTÁN, Milan (Red.) (1991-2005) *Historický slovník slovenského jazyka I.- VI*. VEDA. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

PISÁRČIKOVÁ, Mária (Red.) (1995) *Synonymický slovník slovenčiny*. VEDA. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

RIPKA, Ivor (Red.) (1994) *Slovník slovenských nárečí I*. VEDA. Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

(1959-1965) *Slovník slovenského jazyka I-V*. (Kol.). Vydavateľstvo SAV. Bratislava.

ŠTOLC, Jozef (1994) *Slovenská dialektológia*. VEDA. Bratislava.

VERDAGUER, Pere (1974) *El català al Rosselló. Gal·licismes, occitanismes, rossellonismes*. Editorial Barcino. Barcelona.

Páginas de Internet

Internet. Llegendes de Sant Llorenç:

www.agora.za.com/mitcat/bandol.html#b3

Internet. Llegendes i contalles de Bages:

www.pie.xtec.es/satis/ac/llegenda/textos/artdf07.htm

Internet. histoca. html. www.campus.uab.es/~2116156/bandoler.html

RIVAS GÓMEZ, Fernando "El bandolerismo en Cataluña y su persecución". Páginas del bandolerismo español. www.galeon.com/bandoleros/catalan.html

Filmografía eslovaca

Jánošík (1921) Directores: Jaroslav y Daniel Siakeľ. Intérprete: Theodor Pištěk. (bn)

Jánošík (1937) Director: Martin Frič. Intérprete: Paľo Bielik. (bn)

Jánošík (1962-1963) I y II. Director: Paľo Bielik. Intérprete: František Kuchta.

Filmografía catalana

Don Juan de Serrallonga (1949) Director: Ricardo Gascón. Intérpretes: Amedeo Nazzari, María Asquerino. (bn)

Discografia eslovaca

A KURUC KOR ZENEKÖLTÉSZETE-MUSIC OF THE KURUC ERA. Kecskés Ensemble/András L. Kecskés. HUNGAROTON-HCD 31088

ANCIENT DANCES OF HUNGARY. Clemencic Consort/René Clemencic. Harmonia Mundi HM 90.1003

DALOK ÉS TÁNCOK A VIETÓRISZ-KÉZIRATBÓL-SONGS AND DANCES FROM THE VIETÓRISZ TABLATURE. Primavera Vocal Quintet, Camerata Hungarica/László Czidra. HUNGAROTON HCD 32133

HEJ, RÁKÓCZI!. Csaba Nagy, tárogató, Péter Ella, harpsichord, Viktória Herencsar, cimbalom. HUNGAROTON 18227

POLSKA MUZYKA KLAWESYNOWA. Urszula Bartkiewicz, klawesyn. DUX 0243. (Las pistas 1 a 9 están dedicadas a la Tablatura (Cracovia, 1540) de Jan z Lublina y la pista nº 8 contiene la pieza nº 31 titulada Hajducki, el más antiguo ejemplo conocido de este tipo de danza.)

SLOVAK INSTRUMENTAL MUSIC OF THE 17.TH AND 18.TH CENTURIES. Prague Madrigalists/Miroslav Venhoda. ULTRAPHON 9622 0006

TANZMUSIK AUS UNGARN. Benkő-Consort. TELDEC 8.42782

TÁROGATÓ. A hungarian traditional instrument from the Rákóczi era. Csaba Nagy, tárogató, Péter Ella, harpsichord, Viktória Herencsar, cimbalom. HUNGAROTON 31294

Discografia catalana

AIATS, Jaime; ROVIÓ, Ignasi, ROVIÓ, Xavier (Grup de Recerca Folklòrica d'Osona); REBÉS, Salvador (2002) Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdager i acompanyades amb enregistraments del GRFO. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

CANÇONS DE LA CATALUNYA MIL·LENARIA. PANYS & LLEGENDES Montserrat Figueras, soprano, Francesc Garrigosa, tenor. La Capella Reial de Catalunya, dir.: Jordi Savall. Astrée-Auvidis E 8756 (La pista nº 5 contiene la Cançó del lladre).

CANÇONS POPULARS CATALANES (Harmonitzades per Manuel García Morante). Carmen Bustamante, soprano, Manuel García Morante, piano. PDI 80.0245 (La pista nº 5 contiene la Cançó del lladre).

DANSES TRADICIONALS CATALANES. Cobla Sant Jordi, director: Jordi León. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Centre de Promoció de la Cultura i Tradicional Catalana. 6463 (La pista nº 11 contiene el Ball de Sant Ferriol de Senterada).

Esquirol (2005) Torna, torna, Serrallonga. Edigsa. Barcelona.

GRALLES Y CASTELLS. Escola de grallers de Sitges. Àudio-Visuals de Sarrià. 25.1558. (La pista nº 10 contiene la pieza titulada Marxa dels Pastorets, también conocida como Marxa d'En Serrallonga.)

GRFO (1994) Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona.

LA SARSUELA CATALANA. Aria Recordings 1024. (Contiene fragmentos de la zarzuela de Francesc Pujols i Enric Morera Don Joan de Serrallonga cantados por Josefina Bugatto y Emili Vendrell.)

LES FESTES DE SANTA TECLA-TARRAGONA. Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular. Fonoteca de música tradicional catalana. Sèrie 3: Festes Tradicionals. Volum 2. (La pista nº 12 del primer CD contine la Tronada i parlaments del Ball de Serrallonga).

Abreviaturas

Abreviaturas de las fuentes-Canciones eslovacas

B KSNP, číslo textu: BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

B SLB, číslo textu: BURLASOVÁ, Soňa (2002) *Slovenské ľudové balady*. Scriptorium musicum. Bratislava.

GO, strana, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

H-P, číslo textu: HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

Abreviaturas de las fuentes-Leyendas eslovacas

B KSNP, číslo textu: BURLASOVÁ, Soňa (1998) *Katalóg slovenských naratívnych piesní, Zväzok I., II., III. Typendex slowakischer Erzählieder*, Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava.

H-P, číslo textu: HORÁK, Jiří; PLICKA, Karel (1965) *Zbojnícke piesne slovenského ľudu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava.

GO, strana, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1988) *Jánošík, obraz v národnej kultúre*. Tatran. Bratislava.

GT, strana, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1979) *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier*. VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava.

G SLR, číslo textu: GAŠPARÍKOVÁ, Viera; FILOVÁ, Božena (2002, 2001, 2004) *Slovenské ľudové rozprávky I., II., III.*. VEDA. Bratislava.

Abreviaturas de las fuentes-Canciones catalanas

AC, strana: AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoners*. Editorial Selecta. Barcelona.

JG, strana: GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.

MiF RC, strana: MILÀ i FONTANALS, Manuel (1999) *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Alta Fulla Reprints. Barcelona.

Abreviaturas de las fuentes-Leyendas catalanas

AC, strana: AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Cançoners*. Editorial Selecta. Barcelona.

All, strana: AMADES i GELATS, Joan (1996) *Les millors llegendes populars*. Edició Selecta. Barcelona.

AR, číslo textu: AMADES i GELATS, Joan (1982) *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Editorial Selecta. Barcelona.

BiB, strana: BANÚS i BLANCH, Miquel (2003) *Collsacabra.-Paisatges i llegendes*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Figuera i Abadal, strana: FIGUERA i ABADAL, Manuel (2001) *Llegendes de Cerdanya*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

JG, strana: GIBERT, Josep (1989) *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*. Edicions Raima. Moià.

Marigot, Sanz, strana: SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Mestres, strana: MESTRES, Apel·les (2004) *Llegendes del Montseny*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

RAV, strana: ROVIRÓ I ALEMANY, Xavier (2000) *100 Llegendes de la Plana de Vic*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

RAS, strana: ROVIRÓ i ALEMANY, Xavier (2002) *Serrallonga, el bandoler llegendari català*. Farell editors i dissenyadors. Sant Vicenç de Castellet.

SMSP, strana: SUADES MARIGOT, Jordi; SANZ PÉREZ, David (2000) *Històries i llegendes de Sant Llorenç del Munt i l'Obac*. Farell. Sant Vicenç de Castellet.

Verdaguer, strana: VERDAGUER, Jacint (1997) *Rondalles*. Editorial Onda. Barcelona.

Abreviaturas de los catálogos internacionales de prosa popular

AaTh: AARNE, Antti; THOMPSON, Stith (1961, prelaç 1964) *The Types of the Folktale*. FFC 184. Helsinki.

Gašparíková: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (1966) "K problematike interetnického katalógu prozaických podaní. (Návrh na klasifikáciu zbojníckych rozprávkových látok)". In: *Slovenský národopis* 14, 2., pág. 457-464.

Krzyżanowski: KRZYŻANOWSKI, Julian (1962-1963) *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym I-II*. Wydawateľ. Wrocław, Warszawa, Kraków.

MI: THOMPSON, Stith (1955-1958) *Motif-Index of Folk Literature I-V. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myth, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Indiana University Press. Copenhagen and Bloomington.

Otras abreviaturas

ASPv. Antológia slovenských povestí.

ASPn. Antológia slovenských piesní.

AKPv. Antológia katalánskych povestí.

AKPn. Antológia katalánskych piesní.

ALE Antológia de leyendas eslovacas.

ACE Antológia de canciones eslovacas.

ALC Antológia de leyendas catalanas.

ACC Antológia de canciones catalanas.

Tablas

Tabla nº 1: Tipología del bandolerismo.

Tabla nº 2: Factores favorables para la aparición del bandolerismo.

Tabla nº 3: Canciones épicas como fuente de narraciones en prosa.

Tabla nº 4: Motivos iguales o parecidos en las leyendas eslovacas y catalanas sobre bandidos.

Tabla nº 5: Características básicas de las canciones narrativas eslovacas y catalanas sobre bandidos.

Lista de ilustraciones

Capítulo 2.1. Los bandidos en la historia de Eslovaquia.

Carta de los bandidos amenazando a los ciudadanos de Bardejov.

Batalla de Mohács vista desde el lado turco.

Partición del Reino de Hungría tras la conquista otomana.

Leopoldo I (1640-1705).

Imre Thököly (1657-1705).

Ferenc II Rákóczi (1676-1735).

Bandera “kuruc”.

Batalla de Almansa.

La emperatriz María Teresa (1717-1780).

José II (1741-1790).

Jozef Ignác Martinovics (1755-1795).

Capítulo 2.2. Los bandidos en la historia de Cataluña.

Fernando el Católico (1452-1516).

La Península Ibérica al principio de la Edad Moderna.

Masía catalana.

Francisco de Borja (1510-1572), duque de Gandía y marqués de Lombay.

El “Corpus de Sangre” de 1640.

Mapa de los “Países Catalanes”.

Pere Antoni Veciana i Rabassa (1677-1736).

Mozo de escuadra (siglo XIX).

Isabel II (1830-1904), reg. 1833-1868.

Carlos V (1788-1855).

El garrote. Cuadro de Eugenio Lucas (1817-1870) inspirado en un grabado de Francisco de Goya (1746-1818).

Ejército carlista.

El duque de Ahumada (1803-1872).

Alférez, capitán y teniente coronel de la Guardia Civil en la época de su fundación.

Panxa Ampla (1857-1883), el último bandolero legendario catalán.

Capítulo 3.1. Biografías de algunos bandoleros eslovacos.

Escudo de Terchová.

Kuruci.

Castillo de Trenčín.

Castillo de Bytča.

El antiguo Reino de Hungría y su división en condados.

Ruinas del castillo de Hrachov.

Horca y gancho de donde fue colgado Juraj Jánošík.
Suplicio de la rueda.

Capítulo 3.2. Biografías de algunos bandoleros catalanes.

División comarcal de los Países Catalanes.
Gigante que representa a Perot de Rocaguinarda.
Sala de Viladrau.
Joan de Serrallonga, según un grabado romántico.
Ejecución de Joan de Serrallonga.

Capítulo 4.1. La temática de bandoleros en la prosa popular eslovaca.

La cuadrilla de Jánošík.
“Valaška”.
Captura y ejecución de Jánošík.
El artículo *Sobre Jánošík*, publicado en el año 1862.

Capítulo 4.2. La temática de bandoleros en la prosa popular catalana.

Joan de Serrallonga y Joana según su interpretación romántica.

Capítulo 5.1. La temática de bandoleros en la canción popular eslovaca.

Banquete de Jánošík y su cuadrilla.
Juraj Jánošík según un dibujo de Peter Absolon Meško (1842).

Capítulo 5.2. La temática de bandoleros en la canción popular catalana.

Xilografía representando una ejecución en la horca I.
Xilografía representando una ejecución en la horca II.
Portada y última página de *Les Cobles* de Pere Giberga.
Don Juan de Serrallonga y Don Juan de Serrallonga y su querida Juana, según pliegos de cordel (“ventalls”) del siglo XIX.

Capítulo 6.1. Las tradiciones relacionadas con el bandolerismo en las manifestaciones folclóricas con elementos dramáticos.

Auto de Belén del condado de Liptov.
Paso de baile típico de “Odzemok”.
Pintura sobre vidrio representando una escena de baile de bandidos.
Un grupo de hombres bailando “Odzemok”.

Capítulo 6.1. El teatro popular en la tradición catalana.

Moxiganga de Vilafranca del Penedès.
Ball de Sant Ferriol en Sant Vicenç de Castellet.
Comitiva popular del Ball de Serrallonga de Vilanova i la Geltrú.
Colla de trabucaires.
Serrallonga, Joana, Bordet y demás personajes del Ball de Serrallonga de Vilanova i la Geltrú.
Joan de Serrallonga siempre es representado como un noble del siglo XVII.

Capítulo 7. Conclusiones.

Cadena Carpática.

Caricatura de Joan de Serrallonga.

Caricatura de dos bandoleros eslovacos.

Antología de canciones eslovacas sobre bandidos.

Escudo de la República Socialista de Checoslovaquia.

En la portada.

Dibujos representando a Serrallonga y a Jánošík según la fantasía romántica.

Antologías
de leyendas y canciones
sobre bandidos
eslovacos y catalanas

Antologías de leyendas eslovacas sobre bandidos

INTRODUCCIÓN

El criterio básico para la selección de las narraciones de la *Antología de leyendas eslovacas sobre bandidos* (ALE) ha sido la adecuación de los textos a la temática de bandidos y su pertenencia al género de la leyenda histórica, aunque en algunos casos las narraciones de bandidos pueden estar cercanas a los cuentos novelísticos o humorísticos.

Hemos distribuido los textos en cuatro grupos. En el primer grupo resalta la figura del bandolero eslovaco más importante, Juraj Jánošík (1688-1713), en el segundo grupo la figura del bandolero eslovaco más conocido del siglo XIX, Michal Vdovec-Vdovčík (1803-1832), y en el tercer grupo la figura que representa el bandolerismo tardío, a caballo entre los siglos XIX y XX, de Karol Paroňský, llamado Karolicek (±1830-1912). Hemos organizado las leyendas de forma que puedan seguirse las vivencias del bandido en una sucesión cronológica, con lo que se ofrece la posibilidad de reconstruir una bastante íntegra biografía legendaria de cada personaje. En el cuarto grupo incluimos las narraciones sobre otros bandidos, alrededor de los que no se formaron en la tradición eslovaca unos ciclos de narraciones más amplios.

ESTRUCTURA DE LA ANTOLOGÍA

El texto de cada leyenda va precedido por un título, que es el mismo que han utilizado los autores de las colecciones de leyendas populares que nos sirvieron como fuentes. Los títulos, por lo general captan y expresan el asunto principal de la narración, o en pocas palabras resumen su contenido.

Tras el título sigue un breve comentario introductorio así como su relación con el repertorio narrativo europeo por medio de la clasificación según el catálogo internacional de Antti Aarne y Stith Thompson *The Types of the Folktale* (sigla AaTh), según el catálogo de motivos *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson (sigla MI), según el catálogo de Julian Krzyżanowski *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (sigla Krzyżanowski) y según el catálogo interétnico de los temas de bandidos en prosa de Viera Gašparíková (sigla Gašparíková). Si la variante eslovaca no se corresponde exactamente con el tema del tipo internacional, sino que sólo se le parece, antes del número ponemos la abreviatura comp.; con el signo de + señalamos la complejidad de la estructura de la narración que contiene varios temas a la vez. En el texto introductorio en primer lugar resumimos en pocas palabras el contenido de la narración, luego comentamos otras características interesantes del texto, por ejemplo, si algún tema de la leyenda

da ha inspirado igualmente canciones o baladas. También llamamos la atención sobre los paralelismos de los motivos de la prosa popular y de la literatura culta.

Bajo cada leyenda ponemos la sigla de la fuente de dónde la hemos tomado, y si estas informaciones estaban a nuestro alcance, también el nombre del informador, la localización y el año de la anotación.

En la forma de reproducir los textos respetamos la norma, según la que se rigieron los editores de las publicaciones que nos sirvieron de fuentes, lo que significa, que algunos textos están acondicionados al eslovaco literario, otras se quedan en la versión dialectal, la que, en algunos casos, puede estar anotada ortográficamente, en otras fonéticamente o de manera combinada. Los textos tomados de la antología de Jiří Polívka están copiados conservando la norma ortográfica del eslovaco anterior a la reforma de 1953.

En la versión eslovaca explicamos en notas a pie de página las palabras que son inusuales en la lengua eslovaca normativa actual, por tratarse ya de arcaísmos, de dialectalismos o de historicismos. En la versión española también aportamos la explicación de las palabras que podrían resultar poco claras para un lector español, o cuya traducción consideramos importante comentar, y también la explicación de las palabras que hemos conservado en el original y entre comillas, porque no tienen correspondencia en la cultura hispánica. Cuando es pertinente, advertimos también sobre otras unidades léxicas y fraseológicas (p. ej., anacronismos, frases hechas, etc.).

LAS FUENTES DE LA ANTOLOGÍA

Como fuentes básicas para la selección de los textos de nuestra antología hemos utilizado las colecciones de prosa popular publicadas en Eslovaquia desde el primer cuarto del siglo XX hasta principios del siglo XXI.

Entre los textos folclóricos en prosa más antiguos de nuestra antología se cuentan los recopilados por Rudolf Pokorný, Pavol Dobšinský y Jozef Ľudovít Holuby, contenidos en la obra de Jiří Polívka *Súpis slovenských rozprávok* en cinco tomos, publicados entre 1923 y 1931. La obra de Polívka representa una recopilación exhaustiva y sistemática de todas las tradiciones de la prosa que fueron recogidas y anotadas desde principios del siglo XIX hasta el estallido de la I Guerra Mundial.

Sin embargo, la mayoría de los textos están tomados de colecciones publicadas entre los años 70 del siglo XX y la actualidad.

De la publicación *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier* (Gašparíková: 1979) hemos elegido las narraciones sobre Jánošík, Vdovčík y Karolicek, sobre todo de la variante eslovaca de las Tatras. Con intención de ofrecer una imagen más plástica sobre la tradición en prosa de los bandidos eslovacos, hemos decidido incluir en la antología excepcionalmente también algunas leyendas polacas, traducidas al eslovaco por Viera Gašparíková.

La publicación *Jánošík, obraz v národnej kultúre* (Gašparíková: 1988) contiene narraciones sobre bandidos que actuaron en territorio eslovaco y fronterizo moravo. Algunas de las leyendas moravas (traducidas por Viera Gašparíková al eslovaco) las hemos incluido en el capítulo *Otros bandidos*.

La más reciente colección de prosa popular eslovaca, *Slovenské ľudové rozprávky I., II, III.* (Gašparíková: 2002, 2001, 2004) contiene una gran cantidad de narraciones populares sobre bandidos, pertenecientes no sólo al género de la leyenda histórica, sino también al género del cuento novelístico y del relato humorístico. El bandido históricamente real más representado en ellas

es Jánošík. Concretamente como leyendas históricas sobre Jánošík podemos señalar los siguientes textos: 42, 71, 72, 73, 87, 112, 127, 172, 383, 402, 464 y 521. En nuestra antología hemos incluido cuatro de ellos, procurando elegir los textos que contienen elementos nuevos, poco usuales en el repertorio de las narraciones clásicas sobre este bandido. Los textos de la colección *Slovenské ľudové rozprávky I., II., III.* representan la tradición folclórica tal como fue captada en las investigaciones sobre el terreno realizadas durante los años treinta del siglo XX. Dichas narraciones fueron recogidas en los años 1928-1944 por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Komenský de Bratislava (Filozofická fakulta UK v Bratislave) bajo la dirección de Frank Wollman.

La bibliografía y la lista de abreviaturas correspondiente a la antología se encuentran al final del capítulo 4.1. *La temática de bandidos en la prosa popular eslovaca.*

Para concluir advertimos que las leyendas de nuestra antología representan sólo una selección representativa del enorme acervo de las narraciones folclóricas eslovacas sobre bandidos, y que somos conscientes de que hemos dejado en el tintero algunas leyendas igualmente interesantes, lo que nos hemos visto obligados a hacer para que este trabajo no sobrepasara unos límites razonables.

Dado, como ya hemos explicado, que presentamos narraciones recogidas directamente sobre el terreno, sin posteriores reelaboraciones literarias, en la traducción es inevitable que se refleje su estilo popular, en ocasiones notablemente ingenuo y desmañado.

ÍNDICE

JÁNOŠÍK

1. INFANCIA Y JUVENTUD DEL BANDOLERO

El bautizo

Jánošík y la serpiente

Las hadas buscan a un buen mozo

Jánošík y la doncella vestida de blanco

Sobre Jánošík (I)

La camisa de Jánošík

2. ÉPOCA DE BANDIDAJE

Constitución de la cuadrilla

Cómo Jánošík robó a su padre

Cómo Jánošík se convirtió en capitán de los jóvenes montaraces

Cómo arreglaban abarcas

Sobre el fuerte Garaj

La ayuda de los bandidos

Sobre Jánošík (II)

Sobre Jánošík y el bandido Rinaldo

Obras benéficas

Jánošík y el gaitero

La ayuda a un pobre campesino

Jánošík socorrió a uno de Žaškov

El ensalmo

Jánošík y los estudiantes

La beca de los bandoleros

Jánošík y los sopistas

Premios y castigos

Varita de avellano, varita de avellano

Cómo Jánošík hizo regalos a dos mozas

El castigo de la calumnia

Expolio de los señores ricos e injustos*El castigo por falsificar ducados**Jánošík y el tabernero**Los bandoleros en el banquete del castillo**Jánošík visita a los Abaffy***Gracias y donaires del bandolero***Jánošík y la rica tabernera**El ahorcado roba**Jánošík y el rabadán**Cómo los hombres de Jánošík desvalijaron un tesoro***3. LA CAPTURA DEL BANDOLERO***Jánošík visita al rey**Cómo un rabadán quiso coger a Jánošík**Cómo Jánošík engañó a los panduros**La magia de Jánošík**El diván de Jánošík**Las lágrimas del pato de oro**Dicen que el amor es un mal consejero***4. LA MUERTE DEL BANDOLERO***Sobre Jánošík (III)**Desde cuándo Liptov paga multa al rey**Despojaba a los ricos y daba a los pobres**Sobre Jánošík (IV)***5. EL LEGADO DEL BANDOLERO***La “valaška” de Jánošík en un haya**El tesoro al pie del monte Zámčisko**La llave de los tesoros**Jánošík y los tesoros**Un bandido de piedra guarda el tesoro**El último bandolero enseña el camino hacia el tesoro**Cómo un vecino de Detva consiguió mucho dinero**Jánošík en Senohrad**Una roca puesta del revés***VDOVČÍK****1. LOS HECHOS DEL BANDOLERO***Cómo se hizo bandolero**Cómo Dovčík robó a su padre**El florín devuelto**El tabardo robado*

Hojaldres de sebo
Sobre la habilidad de Dovčík
Tachuelas en las suelas del zapato

2. LA PERSECUCIÓN DEL BANDOLERO

La recompensa por capturar a Vdovčík
El sombrero de Vdovčík
El cinturón delata a Vdovčík

3. EL LEGADO DEL BANDOLERO

Un legado de abarcas

KAROLICEK

Cómo Karolicek se hizo bandido
El robo con unas abarcas prestadas

OTROS BANDIDOS

La mano de un niño no nacido
Un duendecillo en la clava
La hierba mágica del bandolero Orlovský
Cómo robaron unos bandidos al tabernero de Šenov
Montaraces en la majada
Helek engañó a los panduros
El fuerte Ďurman
Cómo Haladina acabó arreglando botas
Šimko en los montes de Muráň
Cómo Tóbik tocaba la gaita
El tesoro de Hrajnoha
El tesoro de Jakub Surovec

JÁNOŠÍK

1. INFANCIA Y JUVENTUD DEL BANDIDO

EL BAUTIZO

A Jánošík le hizo de padrino el diablo, de quien recibió una “valaška” mágica, un cinturón y la fuerza sobrehumana, escondida en siete cabellos.

La leyenda es un ejemplo de fusión de tema legendario de bandidos con motivos de los cuentos maravillosos (objetos mágicos, el cinturón mágico, el padrino sobrenatural, AaTh 652)

Gašparíková I A 2 ba + A 1 a (cf. AaTh 590 o MI D 1335.4). Krzyżanowski 8252 I f.

Cuando Jánošík nació, sus padres eran muy pobres y nadie quiso hacer de padrino. Así pues, una vieja decidió salir al camino para pedir al primero que pasara que fuera el padrino. ¡Y vaya lo que ocurrió! La vieja se encontró de buenas a primeras con el diablo, el mal espíritu, y aquél hizo de padrino. Cuando hubieron celebrado el bautizo, dejó a Jánošík de regalo un cinturón y una “valaška”. Las dos cosas tenían un poder especial. El cinturón hacía fuerte a Jánošík y cuando decía a la “valaška”: «¡Valaška hachea!», ella hacheaba por sí misma. Y luego le infundió fuerza en siete cabellos en su cabeza.

Desde entonces Jánošík fue muy poderoso.

(GT, 79, 1) (Narración de Horárik, Studničné, 1950)

JÁNOŠÍK Y LA SERPIENTE

Jánošík liberó de la maleza a una serpiente y ella le regaló una hierba mágica, con la que tejó un cinturón, que le hizo invencible.

La leyenda es un ejemplo de la fusión de tema legendario de bandidos con elementos de los cuentos maravillosos (objetos mágicos, cinturón mágico).

Gašparíková I A 2 b (cf. AaTh 590 o MI D 1335.4). Krzyżanowski 8252 I f.

Jánošík de pequeño apacentaba ovejas. Una vez vio a una serpiente que estaba atrapada en unos arbustos. Como era muy sensible, al momento liberó de allí a la serpiente. Para su gran asombro, la serpiente se dirigió a él con voz humana. Invitó a Jánošík a su reino para que eligiera allí lo que más le gustara. Su reino estaba situado tras el monte de Skalka. El reino de la

serpiente tenía muros hechos de oro, las plantas también eran de oro. La serpiente preguntó a Jánošík qué es lo que iba a elegir. Pero Jánošík no quiso oro, sino que pidió a la serpiente que, si le fuera posible, le otorgara la invencibilidad. La serpiente sacó una raíz, se la dio a Jánošík y le dijo que de ella crecería una planta parecida al lino, de la que tendría que tejer un cinturón que le haría invencible. De este modo consiguió Jánošík su legendario cinturón.

(GT, 79, 2) (Narración de Košťálová, Horný Štefanov, 1950)

LAS HADAS BUSCAN A UN BUEN MOZO

Jánošík se quedó dormido en el bosque, y por casualidad fue testigo de cómo las hadas escondían en una cueva unos objetos mágicos: un hacha, una camisa y un cinturón. Las hadas quisieron probar si Jánošík de verdad estaba durmiendo, por eso le colocaron las brasas ardientes en el vientre. Jánošík pasó la prueba, porque siguió haciéndose el dormido. Cuando las hadas se fueron volando, Jánošík abrió la cueva con la fórmula mágica y se apoderó de los objetos. Luego se juntó con la banda de Hrajnoha.

La leyenda designa como capitán de la cuadrilla, a la que se unió Jánošík, a Juraj Hrajnoha (¿?-1738), bandido históricamente real, pero que empezó su carrera como bandolero unos veinte años después de la muerte de Jánošík, actuando principalmente en Eslovaquia Occidental. Hrajnoha inspiró la primera obra teatral sobre bandoleros escrita en Eslovaquia. Se trata de *Rajnoha capitán de bandoleros* (*Rajnoha, zbojnícky hajtmán*) de Štefan Petruš (1783-1831), escrita en 1823 pero no publicada hasta 1998, cuando fue editada con ocasión del 175 aniversario de su creación. Ján Hollý (1785-1849) y Pavol Jozef Šafárik (1795-1861) mencionaron también a Hrajnoha en sus versos.

El relato contiene motivos difundidos internacionalmente a partir de cuentos maravillosos, como, p. ej. el motivo de los objetos mágicos que confieren a su dueño una fuerza sobrenatural (AaTh 590) y el motivo de la roca que se abre al pronunciar una fórmula determinada, según el conocido ejemplo del “¡Ábrete sésamo!” (Sesame Open!) (AaTh 676) de las *Mil y una noches*.

Gašparíková I A 2 acb (cf. AaTh 590 o MI D 1335.4) + II A 1 a (cf. AaTh 676, príp. MI N 455.3, D 1552.2) + B 2. Krzyżanowski 8252 I ef + cf. II a.

Una vez después de un buen almuerzo él (Jánošík) se echó a dormir bajo un abeto. Antes de haberse dormido, vinieron volando tres hadas. Se aconsejaban acerca de cómo podrían encontrar a un mozo tal, que fuera digno de sus regalos. La primera dijo que tenía un destral que hacheaba por sí solo simplemente con darle la orden. La segunda tenía una camisa, con la que cualquiera podía hacerse invisible. La tercera tenía un cinturón, que infundía a quien se lo pusiera la fuerza de doce hombres. Al cabo de un año se reunirían y contarían si alguna había encontrado semejante mozo. En ese momento se percataron de Jánošík, quien se hacía el dormido. Quisieron probar si de verdad estaba dormido, y por eso le colocaron una brasa ardiendo en el vientre desnudo. Pero Jánošík no quiso darse por enterado y lo aguantó todo. Las hadas se mostraron contentas, cogieron sus regalos, se acercaron a una cueva, tres veces taconearon y dijeron:

«Roca, ¡ábrete!»

Allí escondieron todo y salieron volando. Jánošík, que había estado muy atento, hizo lo mismo que las hadas, la cueva se abrió ante él y se apoderó de los tesoros. Al destral le mandó cortar el abeto más alto, y así ocurrió. Luego intentó saltar por encima de un árbol muy alto, y lo consiguió. Sin embargo, no tenía con quien probar aquella camisa, porque no había nadie

allí. Por eso se dirigió a Král'ova hoľa¹³², y allí, en la Cueva del Oso se encontró la banda de Hrajnoha. Primero riñeron, pero luego, cuando los mozos comprobaron todo lo que sabía y la fuerza que tenía, le juraron fidelidad como a su capitán.

(GT, 81, 6) (Narración de Jozef Líška, Podbiel, 1950)

JÁNOŠÍK Y LA DONCELLA VESTIDA DE BLANCO

Jánošík ayudó en el bosque a un hada, cuando le atacaba un perro, y de regalo recibió de ella una “valáška” mágica, una camisa y un cinturón mágicos. Fundó una cuadrilla de doce muchachos y se puso a robar a los ricos para dar a los pobres.

Gašparíková I A 2 bac (cf. AaTh 590, príp. MI D 1335.4) + B 2. Krzyżanowski 8252 I ef + II a.

Cuando Jánošík huyó a los montes, le acogieron unos pastores en su majada. Una vez fue con una colodra (“črpák”) a coger agua de un pozo. Tras él corría su perro. Mientras Jánošík cogía el agua, el perro se lanzó contra un matorral, de donde se dejó oír un lamento. Jánošík enseguida llamó al perro y se dirigió hacia el matorral para ver qué es lo que se escondía tras él. Era una doncella vestida de blanco, un hada. Salió del matorral dando las gracias a Jánošík por haber llamado al perro y le preguntó amablemente si deseaba algo. Jánošík era por entonces sólo un muchacho débil y tenía que sufrir muchas penalidades. Por eso le pidió al hada que le otorgara el don de la fuerza. El hada le dio un cinturón con una fibra secreta, que hacía a Jánošík invulnerable, una “valáška” que le hacía invencible y, por si fuera poco, una camisa de las que tejen las hadas para los héroes. Entonces Jánošík ya lo tenía todo para poder lanzarse al combate contra una tropa entera de enemigos. Se escogió once compañeros, y se siguió la senda del bandolerismo, para robar a los ricos, dar a los pobres y desfacer entuertos.

(GT, 82, 7) (Biely potok)

SOBRE JÁNOŠÍK (I)

Los padres querían que su hijo estudiara, pero Jánošík sentó plaza en el ejército. Cuando volvió a su aldea natal, fue testigo de cómo castigaban injustamente a su padre. Huyó a los montes, donde encontró a una vieja, quien le regaló tres objetos mágicos (camisa, cinturón y “valáška”). Fundó una cuadrilla, reclutando bandidos por entre los mozos de condición pobre. El dinero, o bien lo repartía entre los pobres, o bien lo guardaba en cuevas. Los señores le capturaron, pero él ese escapó de la cárcel gracias a su “valáška” mágica. Por fin le capturaron por la traición de su novia, que había aconsejado a los señores que le cortaran el cinturón. En la horca despreció el indulto real.

El texto narra en estilo sencillo la vida de Jánošík. El primer episodio, que trata sobre la muerte de la madre y el castigo del padre, es muy frecuente en las narraciones populares, aunque probablemente sea de origen literario. Es interesante, sin embargo, que en el presente caso esta secuencia realista va seguida por el elemento fantástico de la donación de los objetos mágicos (camisa, cinturón y “valáška”) (AaTh 590), lo que es comentado por Viera Gašparíková como «un buen ejemplo de cómo la fase más moderna del folclore puede estar ligada con un

¹³² Literalmente “La pradera del Rey”, situada en la región de Horehronie en Eslovaquia Central.

más antigua, y crecer de sus raíces» (nážorný príklad toho, ako novšia fáza folklóru môže nadvážovať na staršiu a vyrastať z jej koreňov) (Gašparíková, 2002, 664). También es interesante, que en esta variante de la leyenda los objetos mágicos los recibe Jánošík de “una vieja” (baba), es decir, de la misma manera de cómo los recibe el bandido Ondráš de Janovice, héroe de las leyendas silesianas.

En la narración se incluye un fragmento de una canción popular lírica, aunque en una versión un tanto corrupta. En este caso la canción no cumple función de elemento fundamental, como ocurre, por ejemplo, en las leyendas basadas en el motivo del “regalo como premio por una canción”, sino tiene sólo una función decorativa.

Gašparíková I B 1 a + I A 2 abc (cf. AaTh 590 o MI D 1335.4) + B 3 a + I C 1 b + I C 3 a + I C 4 a.

Juro Jánošík tenía unos padres muy pobres. Su padre un sirviente del conde Thurzo en el castillo de Orava. Los padres querían que su hijo estudiara, pero a él no le gustaba la escuela. Huyó y sentó plaza en el ejército. Cuando su madre murió, regresó para el entierro, pero vino un esbirro para llamarles a la corvea¹³³. Jánošík le dijo:

«Nosotros no podemos ir a la corvea. Se nos murió la madre.»

Por eso detuvieron a su padre. Como ya era viejo, Jánošík sabía que no aguantaría la flagelación en el potro, y por eso quiso recibir el castigo en su lugar. Pero los jueces no se lo permitieron. Por eso se enfadó mucho y agredió a los señores allí presentes. Luego huyó a los montes. Quisieron capturarlo, pero no se dejó. En los montes encontró a una vieja. Ella le dio una camisa y un cinturón, y cuanto más se lo apretara, tanta más fuerza tendría. Agarró una píceca y la arrancó de raíz. Cuando vio que la vieja no mentía, corrió tras ella para que le aconsejara y ayudara.

La vieja dijo:

«Te doy una cosita más. Recibirás una “valaška” que hacheará sola.»

Cuando vio que tenía fuerza, buscó alguien en su apoyo. Encontró a Uhorčík, Gajdoš, Palošík, Rajnoha y todos se hicieron grandes amigos. Por entonces el ferrocarril aún no circulaba, se viajaba a pie o en diligencias. Fue entonces cuando surgió la canción:

*Los bandidos no roban a los pobres campesinos,
sino que nosotros robamos a los señores-vampiros.*

Jánošík visitaba a menudo las majadas. Por los caminos asaltaba a los mercaderes¹³⁴, pero a los pobres los socorría a manos llenas. Sus tesoros los reunía en las cuevas de Demänová y en Podzámčisko.

Sus correrías no cesaban, y por eso sus enemigos intentaron cogerle. Él tenía su novia en Palúdzka, y su casa la tenía señalada de tal manera, que en su ventana crecían tulipanes. Le intentaron atrapar allí de muchas maneras, le arrojaban guisantes debajo de los pies, pero no lo consiguieron.

¹³³ Lit. *na panské*. El adjetivo sustantivado *panské* se ha traducido, conforme a la opinión del catedrático de historia Dr. D. Julio Valdeón Barunque, como *corvea*, castellanización del francés *corvée* “travail gratuit que les serfs, les roturiers devaient au seigneur”.

¹³⁴ En el original “šefraníci”, literalmente “especieros”.

Una vez lo cogieron y lo cerraron en la cárcel. Pero se olvidaron de quitarle su “valaška” y ésta tiró la cárcel abajo. Le atraparon sólo gracias a la traición de su novia, la cual le sonsacó que su poder estaba en el cinturón. Quién se lo cortará, podría apoderarse de él, porque en ese momento su poder se habría acabado. Así lo cogieron y sin misericordia lo mandaron a la horca. Pero sus valedores pidieron gracia al rey. Vino el indulto, pero él lo despreció:

«¡Ya me habéis asado, ahora me podéis comer!»

Luego lo descolgaron y se lo llevaron. Lo enterraron en Mutník.

(G SLR, 71) (Narración de Mišo Gajdoš-Mišuraj, Východná, 1934)

LA CAMISA DE JÁNOŠÍK

Los padres de Jánošík eran pobres, pero le enviaron a la escuela, porque querían que fuera cura. Camino de vuelta de los estudios, Jánošík tuvo que pasar la noche en una cabaña escondida en los montes, donde se celebraba precisamente entonces una reunión de brujas. Las brujas quisieron comprobar si Jánošík dormía de verdad, por eso le colocaron una brasa ardiendo en el vientre. Jánošík resitió el dolor, por lo que las brujas decidieron regalarle algo. Tejieron para él una camisa mágica en una sólo noche.

La leyenda contiene motivos internacionales provenientes de los cuentos maravillosos: el motivo de los objetos mágicos (cf. AaTh 590), de la camisa mágica (cf. MI D 1056.) y de la prueba de miedo, el héroe pasa la noche en un sitio tenebroso (cf. MI D H1411.). El motivo de la tortura a la que las brujas someten a Jánošík está presente también en las leyendas polacas sobre el bandido.

Gašparíková I A 2 c. Krzyżanowski 8252 I c - f.

Los padres de Jánošík era gente muy pobre y querían que se hijo fuera cura, por eso le mandaron a estudiar. Cuando ya casi estaba acabando los estudios, se enteró de que su madre se había puesto enferma. Por eso se apresuró para llegar pronto a casa, pero entonces las cosas no eran como ahora. Los montes había que atravesarlos andando.

Justamente cuando Jánošík iba por el monte, se hizo de noche. Por suerte, entre los árboles divisó una casita, se acercó a ella para llamar a la puerta. Le abrió una anciana, que era una bruja. Jánošík le pidió que le dejara pasar la noche, y ella tras muchas súplicas le dejó entrar y le señaló un sitio sobre la estufa¹³⁵. Jánošík se acostó sobre la estufa, pero no conseguía dormirse.

Esa noche tenían una reunión las brujas de todas las partes del mundo. Jánošík las observaba de reojo. Vio que en la pala sólo ponían harina, pero que del horno sacaban los bollos ya hechos. Entonces una de las brujas se dio cuenta de que alguien estaba durmiendo en la estufa. Enseguida cogió una brasa ardiendo y se la puso a Jánošík sobre el vientre desnudo, porque quería averiguar, si dormía de verdad. Pero Jánošík ni se movió. Por eso una de las brujas propuso que le regalaran algo. Rápidamente sembraron cáñamo y cuando las plantas crecieron, las pusieron en remojo y luego con ellas tejieron un lienzo. Todo eso ocurrió en una noche. Y luego con ese lienzo cosieron una camisa y se la regalaron a Jánošík para que se convirtiera en bandolero, porque esa camisa tenía un poder especial. Y por eso, a partir de entonces, Jánošík se convirtió en bandolero.

(GT, 82, 8) (Valaská Dubová, 1950)

¹³⁵ Son típicas de las casas rurales eslovacas grandes estufas de ladrillo refractario en la habitación principal, sobre cuya amplia superficie la gente se echa a dormir para resguardarse del frío.

2. ÉPOCA DE BANDIDAJE

CÓMO JÁNOŠÍK ROBÓ A SU PADRE

Jánošík robó a su padre y luego decidió convertirse en bandido. El motivo de robar a su padre está atribuido en la tradición eslovaca también a otros bandidos más tardíos (vid. *Cómo Dovčík robó a su padre*, ALE), pero no está presente en las canciones. Lo aprovecharon también algunos literatos, por ejemplo Samuel Ormis-Zdychavský en la obra teatral *Jánošík*, escrita en el año 1847 y publicada en el año 1919.

Desde el punto de vista lingüístico, la leyenda es interesante por su riqueza en fraseologismos y dichos típicos de los relatos sobre bandoleros: “vyskočit’ spoza bučkov”, lit. “saltar de entre las hayas”, es decir, “aparecer de repente”, “íst’ poza bučky, poza peň”, lit. “ir detrás de las hayas”, es decir, “echarse al monte”, “Daj Bohu dušu a mne peniaze!” i.e. “¡La bolsa o la vida!”. Estas expresiones, en sentido figurado, se han convertido en frases hechas que se emplean en otros contextos.

Gašparíková II C 2 a. Krzyżanowski, 8252 I cg.

Jánošík nació en Ťarchová. Sus padres eran gente muy pobre, pero a pesar de eso le mandaron a estudiar. Se dice que a quien primero robó fue a su padre. Jánošík era muy vago, no hacía más que estar tumbado en la estufa, pero su madre era muy buena y se lo permitía todo.

En cierta ocasión su padre se dirigió a la feria, porque quería vender sus bueyes. Entonces Jánošík bajó de la estufa, se cambió de ropa y salió corriendo hacia los montes. Cuando su padre atravesaba los montes por una vereda volviendo de la feria, un bandolero se le apareció de repente.

«¡La bolsa o la vida!»

Y la verdad es que no pudo ofrecer resistencia cuando delante de él apareció semejante hombrón. El bandolero cogió el dinero y desapareció, como si se lo hubiera tragado la tierra.

Cuando el padre volvió llorando a casa, Jánošík otra vez estaba tumbado en la estufa. Sólo después de haberse lamentado ante su mujer de cómo le había robado un bandolero y qué cacho de hombre era, Jánošík le espetó que por qué se había dejado robar. Luego bajó de la estufa, se plantó delante de su padre y le preguntó:

«¿Y era mejor que yo?»

«Tú sólo eres una sabandija comparando con él, él sí que era un tiarrón», dijo el padre.

Jánošík salió de casa, se puso la ropa de bandolero y se plantó delante de su padre.

«¿Así era?» preguntó.

El padre de Jánošík casi se cae de espaldas de la sorpresa, cuando el hijo le devolvió el dinero.

«Mira, padre, aquí tienes el dinero y desde ahora no estaré todo el día en la estufa, sino que me echaré al monte.»

Y desde entonces Jánošík fue bandolero.

(GT, 85, 12) (Narración de Gašpar Lavota, Vyšný Kubín, 1950)

CÓMO JÁNOŠÍK SE CONVIRTIÓ EN EL CAPITÁN DE LOS JÓVENES MONTARACES

Jánošík encontró en el monte a Gajdošík y a Hrajnoha. Decidieron competir por el puesto de capitán. Jánošík resultó ser el más hábil de la competición, que consistía en lanzar la “valáška”, por eso le eligieron capitán.

En las leyendas sobre Jánošík, la figura de Uhorčík-el bandido que efectivamente le cedió su puesto de capitán, a menudo aparece bajo el nombre de Gajdošík (lit. “el gaitero”) debido a que a menudo entretenía a los vecinos de Klenovec con la música de su gaita.

Gašparíková I B 2 a. Krzyżanowski 8252 II (a).

Gajdošík, Hrajnoha y los demás bandoleros ya estaban antes en el monte, pero no sabían decidirse a quién elegir capitán. Y entonces se toparon con Jánošík. Estaban en un prado y decidieron que harían un concurso de arrojar la “valaška”. De todos, los mejores fueron Jánošík y Gajdošík. Entonces ellos dos empezaron a competir. Cuando Gajdošík tiró su “valaška”, Jánošík la agarró al vuelo. Cuando la tiró Jánošík, cortó la cima de un abeto.

Entonces Gajdošík se rindió, renunció y Jánošík se convirtió en el capitán de los de los jóvenes montaraces.

(GT, 89, 17) (Narración de Ján Vraňák, Párnica, 1950)

CÓMO ARREGLABAN ABARCAS

Jánošík y Gajdošík, cada uno en su roca, remendaban sus abarcas de tal modo, que se iban pasando la lezna después de cada puntada. Luego Jánošík pisó la roca, dejando en ella su huella.

La siguiente leyenda etiológica local explica un fenómeno natural llamativo –una hoquedad en una roca– cómo si fuera la huella de la abarca de Jánošík. Viera Gašparíková (1988a: 271) comenta que esta leyenda fue recogida por Štefan Krčméry (1892-1955) y sirvió de inspiración para el poema de Pavol Országh-Hviezdoslav (1849-1921) *Jánošíkova stupaj* (*La huella de Jánošík*).

Gašparíková I B 2 e* + D 2 c. Krzyżanowski 8252.

Jánošík vagaba por los montes, luego subió una roca y miró a su alrededor. Entre tanto, Gajdošík había subido a la roca que estaba enfrente y se saludaron. Se miraron las abarcas, que estaban agujereadas. Se sentaron para remendarlas, cada uno en su roca. Pero tenían una sola lezna. Por eso se la iban pasando de roca a roca después de cada puntada y así pudieron remendar sus abarcas. Jánošík pisó con la abarca arreglada sobre la roca, hasta dejar impresa en ella su huella, que hasta ahora, según se cuenta, sigue estando allí.

(GT, 90, 19) (leyenda anotada por Štefan Krčméry)

SOBRE EL FUERTE GARAJ

Jánošík eligió los hombres su grupo según su fuerza física. Garaj¹³⁶ demostró su fuerza de tal modo, que señaló a Jánošík la dirección con el timón del arado. Este motivo se relaciona también con el mismo Jánošík, o con un bandido llamado Ďurman.

En la narración encontramos personajes históricos y también otros puramente ficticios. Por ejemplo, Garaj es un personaje imaginario e Ilčík fue un bandido real, pero no formaba parte del

¹³⁶ Forma eslovaquizada del apellido vasco Garay. En Eslovaquia se pueden encontrar apellidos de origen hispano como Garaj, Blasko, Gallo, etc., o simplemente Španiel, procedentes de soldados españoles que fueron a luchar contra el Turco durante los siglos XVI y XVII y se establecieron allí.

grupo de Jánošík, sino que actuaba a principios del siglo XVIII en Eslovaquia Occidental y Moravia Oriental.

Gašparíková I A 1 a. Krzyżanowski 8252 II a.

Jánošík tuvo dos amigos procedentes de Kňažia, Garaj e Ilčík.

Una vez Jánošík iba a visitar a Ilčík a Kňažia, pero no sabía dónde exactamente vivía. Así pues, preguntó al primer mozo que encontró por el camino –y era Garaj– dónde vivía Ilčík. ¿Y qué hizo Garaj? Levantó un timón de arado y señaló con él:

«¡Allí!»

Y Jánošík le dijo:

«Veo que eres un mozo bueno y fuerte, si quieres, puedes venir conmigo.»

Así se inició su amistad. Luego recorrían las iglesias, cogían de allí las cosas y las repartían entre los pobres.

(GT, 92, 21) (Narración de Pavol Haťapka, Horná Lehota, 1950)

LA AYUDA DE LOS BANDIDOS

Jánošík fue testigo de cómo los señores castigaron cruelemente a su padre, porque no acudió a la corvea. Prometió vengarse y se escapó al monte, donde encontró a Ilčík y a Rajnoha, y formaron un trío de héroes. La capitanía se la ganó Jánošík en una pelea con Ilčík. Por el camino encontraron a unos arrieros y les ayudaron a transportar una pesada carga de hierro. De recompensa se llevaron todo el hierro que podían sostener, y con él se hicieron fabricar mayales. Con los mayales ayudaron a trillar el trigo, y de recompensa se llevaron todo el trigo, que luego repartieron entre los pobres.

El episodio sobre el castigo del padre, por no acudir a la corvea, es muy frecuente en las leyendas sobre Jánošík. Generalmente no suele aparecer de forma independiente, sino como un elemento de una narración más larga, como lo es en este caso. Esta versión de la leyenda arraigó profundamente en el subconsciente popular y llegó a convertirse en el modelo narrativo que inspiró a los creadores de literatura tanto folletinesca como artística (Pavel Beblavý, Gustáv Maršall-Petrovský, Bobula/Paulíny-Tóth, Ján Hrušovský, etc.).

Desde el punto de vista lingüístico es interesante la expresión “rozdávať chudobným od buka do buka”, lit. “regalar a los pobres de haya a haya”. En principio la expresión “od buka do buka” se empleaba para expresar que se medía el tejido con prodigalidad, y luego, por extensión, se aplicó a otras clases de bienes, con el sentido de “con largueza”, “a manos llenas”, “sin llevar la cuenta”, etc. (En otros contextos también puede significar también > “sin precisión”).

El motivo de los ayudantes dotados de poderes sobrenaturales está tomado de los cuentos maravillosos (AaTh 513, 513 A), al igual que el motivo de la recompensa prometida, de cargar con tanto cuanto puedan los interesados llevarse consigo (AaTh 1153).

Gašparíková I B 2 d + II C 1 a (cf. AaTh 301 a 650 A). Krzyżanowski 8252 I c + II a.

Jánošík nació en un caserío en medio del monte. Todavía había señores feudales y los campesinos tenían que labrar la tierra. Cuando una vez el padre de Jánošík llegó tarde a la corvea, le hicieron a él, un hombre ya mayor, ponerse en el potro y le pegaron tanto, que casi murió. El hijo entonces era estudiante y cuando lo vio, quiso vengarse de los señores y por eso se echó al monte.

Como andaba por los montes, encontró allí a Ilčík, el cual no quiso dejar paso a Jánošík, y por eso empezaron una pelea. Ilčík intentaba tirar al suelo a Jánošík, pero él no se dejaba

y fue él, a su vez, quien tiró a Ilčík, como si fuera un muchacho pequeño. Entonces se hicieron amigos.

Siguieron el camino juntos, y allí se encontraron con Rajnoha. Ya eran tres. Yendo los tres por el mundo, encontraron a unos arrieros que transportaban hierro. Los carros estaban tan colmados, que los caballos no podían con ellos. Cuando Jánošík, Ilčík y Rajnoha vieron a los arrieros llorando, les ofrecieron su ayuda, pero para ello tenían que prometerles que les entregarían tanto hierro como pudieran llevar sobre sus hombros. Los arrieros sólo supieron con qué clase de gente habían tenido que vérselas, cuando se llevaron casi todo el hierro. Con ese hierro luego se fabricaron mayales.

Luego con esos mayales fueron a casa de un hidalgo. En ese tiempo allí trillaban y necesitaban ayudantes. Ellos se apuntaron al servicio, con la condición de que les dieran tanto trigo, cuanto se pudieran llevar sobre los hombros. Se lo prometieron alegremente. Entonces lo trillaron todo ellos tres y lo metieron en un silo. Luego, cuando todo estaba listo, arramblaron con todo, silo incluido, y lo repartieron entre los pobres. Sólo después se hicieron bandidos. Andaban por las casas de los señores, les robaban todo lo que podían y lo regalaban a los pobres a manos llenas.

(GT, 92, 22) (Narración de Feránec, Horná Lehota, 1950)

SOBRE JÁNOŠÍK (II)

Del texto *Sobre Jánošík*, que comprende un ciclo de once narraciones, hemos elegido el episodio sobre la huida de Jánošík a los montes, motivada por la injusticia cometida contra la familia del bandido. En este muy conocido episodio sobre el castigo del padre del bandolero, es llamativo el episodio amoroso del bandido con la hija del conde, elemento bastante infrecuente en la tradición popular eslovaca. Este motivo del bandido enamorado de la hija de su más encarnizado enemigo ya a primera vista da impresión de tener un muy poco probable origen folclórico, si bien se encuentra en leyendas de otros pueblos europeos, por lo que cabe pensar que penetró en las narraciones populares a partir de las novelas de caballerías, que se propagaban entre el público lector de a pie en forma de folletos. Dicho motivo se encuentra también en la novela de Pavel Beblavý (1889) o en la obra dramática de Miško Vrba-Skačanský (1880).

Gášparíková I B 1 a. Krzyżanowski 8252.

Aconteció que murió la mujer del viejo Jánošík. Cuando el hijo llegó a saber que su madre había muerto, aún duraba la infeliz época de la servidumbre y la gente tenía que ir a la corvea. Jánošík se cambió de ropa y se dirigió a casa de su padre, el cual se quedó un día en casa, porque su mujer ha muerto. Pero al día siguiente vino por él un esbirro del señor conde:

«¡Ven, Jánošík, a la corvea!»

Y el viejo Jánošík le dijo:

«Por favor, no puedo, se me murió mi mujer, mañana es el entierro.»

El esbirro se fue, pero al poco tiempo volvió y golpeó la ventana tan fuerte que los cristales se cayeron, y dijo que el señor conde le hacía saber que tenía que ir a la corvea y que no podía enterrar a su mujer.

El viejo Jánošík otra vez dijo:

«Por favor, no puedo ir, tengo que estar en casa.»

El esbirro se fue y al día siguiente por la mañana vino a por él, para decirle de parte del señor conde, que tenía que ir a la corvea, porque de lo contrario le castigaría.

El viejo Jánošík le dijo:

«No puedo, por la mañana entierro a mi mujer, por la tarde ya iré.»

El esbirro le dijo:

«El señor te hace saber que si no vienes por la mañana, ¡te esperan doce bastonazos en el culo!»

El viejo Jánošík dijo que prefería aguantarlo, pero que tenía que enterrar a su mujer. A la mañana siguiente el padre de Jánošík lloraba cuando se acercaba la hora de ir a la corvea, pero el hijo le dijo que no llorara, porque él recibiría la mitad del castigo en su lugar.

Cuando fueron a la corvea, el señor dijo enfadado al esbirro:

«¡Dad al viejo Jánošík doce bastonazos en el culo, hasta que tiemble la tierra bajo él y luego echad sal en las heridas!»

Cuando el padre ya estaba en el suelo, el hijo le dijo al esbirro:

«¡Pegad a mi padre seis y a mí seis!»

Después de los seis bastonazos el padre se levantó vivo del suelo, y el hijo se acostó para recibir las seis que faltaban. La hija del conde miraba por la ventana y le caían lágrimas de los ojos, porque a un mozo le azotaban en el potro sin haber hecho nada. Y él, cuando recibió el primer golpe, se levantó del suelo y temblaba la tierra. Luego alzó la mano y enseguida veinticuatro esbirros cayeron al suelo, de tanto que les golpeó. Al señor conde, que estaba asomado a la ventana, le hizo un gesto de amenaza, que no gobernaría más, que él le aniquilaría, y se marchó.

El conde se enfadó mucho, hizo reunir cinco regimientos para que lo cogieran, que ya le daría una lección. El ejército lo buscaba por todas partes, para capturar al forajido. Pero Jánošík tenía un montón de escondites y el ejército no los conocía.

La señorita del conde estaba en la ventana, Jánošík a su lado, y conversaban, porque se enamoraron el uno del otro. El ejército registró todo el monte, pero no pudieron encontrarlo. El capitán de aquel ejército volvió a reunirse con el conde y le dijo:

«Ilustrísimo señor, no hemos encontrado al bandido, aunque lo hemos buscado por todas partes. Se esfumó.»

Y mientras tanto él hablaba tiernamente con su enamorada, y dijo que al día siguiente vendría por ella en un caballo y la llevaría al monte. Él le dijo:

«Mañana por la mañana al amanecer sal afuera al patio, yo te esperaré.»

Y por la mañana ocurrió así. Jánošík vino por ella en un caballo blanco, la cogió a su lado y se escapó rápidamente con ella. Cuando ya se hubieron alejado bastante, Jánošík dijo:

«¡Ah, conde, conde, nunca te perdonaré, porque has pegado a mi padre doce bastonazos!» y voló en ese caballo con su hija a los montes, a esas oscuras y profundas cuevas. Cuando llegó allí, dijo a sus compañeros:

«Iremos a organizar la boda de esta amada mía, porque su padre todavía no nos ha hecho los honores. Preparaos todos los doce, a medianoche visitaremos al conde.»

Cuando entraron dentro de sus habitaciones, tuvo que darles todo el dinero que tenía, se lo quitaron. Luego le dieron doce bastonazos en el culo y le llenaron de sal las heridas, como él hacía con los pobres. Cuando llenaron al conde las heridas con sal, Jánošík dijo a sus compañeros:

«Está bien, vendremos aquí los siguientes doce días, ¡y prenderemos fuego a todo el señorío!»

Y así lo hicieron, de modo que al conde no le quedó nada más excepto su alma, porque todo se quemó.

(G SLR, 402, pág. 781) (Narración de Štefan Labuda, Porúbka, 1930/1931)

SOBRE JÁNOŠÍK Y EL BANDIDO RINALDO

La actividad de Jánošík consiste en robar en los ricos palacios y en las iglesias, aunque sin hacer físicamente daño a nadie. En su cuadrilla está también el bandido Rinaldo. Una vez Jánošík encontró en el monte una vieja descalza y le regaló lienzo, porque le gustaba cómo hablaba de los bandidos. En los montes tiene escondidos muchos tesoros.

Sorprendente resulta el detalle de que entre los bandidos se menciona a Rinaldo Rinaldini, quien durante el siglo XVIII entró a la tradición popular a partir de la literatura culta¹³⁷. Como antecedente (Goszczyńska, 2003: 166) se señala muy en especial la novela del autor alemán Christian August Vulpius (1762-1825) *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1799) la cual, traducida y refundida, circuló en el siglo XIX entre el público popular en forma de folletín.

En la segunda parte, la narración presenta elementos propios de las leyendas sobre tesoros. Es especialmente típico de las leyendas sobre bandidos el motivo de un árbol que señala el lugar donde está escondido un tesoro. Muchas veces suele ser un tilo, pero puede ser también un haya o un roble. El motivo de esconder el tesoro bajo un tilo o dentro de un tilo puede provenir de la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros (Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch)*, de origen semipopular (mediados del siglo XVII).

Gašparíková I B 4 a + B 5 a + B 1 a + I D 2 d. Krzyżanowski 8252 II A + 8253c.

Jánošík robaba a los ricos y socorría a los pobres. Robaba sobre todo en los castillos, que entonces tenían que construir los pobres. Pero también robaba en las iglesias los cálices y objetos de valor, pero lo hacía por compasión. Pues era un veterano y astuto bandolero, pero no perjudicaba a nadie. Jánošík se juntó con Rinaldo, quien también le enseñó muchas cosas. Sobre ese Rinaldo se cantaba una canción, pero los señores le tenían miedo y por eso la prohibieron. Jánošík andaba por los montes, las más de las veces allá detrás de Terchová. Pero también andaba aquí cerca, en Dolný Mlyn.

Una vez encontró una vieja descalza, que se dirigía a la feria. Le preguntó si no temía a Jánošík. Y ella le contestó:

«Por qué le debería temer, si él es persona como yo.»

Por eso Jánošík le regaló un lienzo medido de árbol a árbol. Pues por todas partes tenía escondidos tesoros. A dondequiera que fuera, estaba en casa y por doquier tenía gente partidaria. Tenía un grupo de doce compañeros, entre los que estaba Rinaldo. Ese Rinaldo era otro bandolero célebre, primero practicó el bandidaje en Rusia, y cuando empezaron a perseguirle, vino aquí.

Jánošík tenía sus tesoros escondidos por todos los montes. Aquí alrededor también hay muchos, sólo haría falta saber dónde encontrarlos. Una noche robaron en Frýdek, lo guardaron en un escondrijo y encima plantaron un tilo. Los tesoros en un tilo estaban en el campo de Stolárik (Stolárikova roľa). Una vez el día del Corpus ocurrió que Stolárik salió a mediodía de casa y se puso a rezar. Entonces el tilo, sin que hubiera soplara brisa alguna, empezó a balancearse e inclinarse, hasta caer en tierra. Stolárik se acercó y se llevó de allí el dinero.

(GT, 96, 27) (Narración de Pavel Ďuriš, Veľké Rovné, 1950)

¹³⁷ El personaje de Rinaldo se remonta, en última instancia, a los poemas *Rinaldo* y *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595).

JÁNOŠÍK Y EL GAITERO

Un gaitero alegró con su música a los bandidos, por lo que le recompensaron ricamente. Su recompensa superó con mucho el valor del servicio prestado. El gaitero al final de la narración toma la palabra para alabar a Jánošík y su cuadrilla de acuerdo con los clisés acostumbrados.

Esta leyenda es interesante por el hecho de que en ella se ponen de manifiesto las relaciones mutuas entre las diferentes artes de la cultura popular. La escena del banquete de los bandidos se ajusta a la manera en que está representada tanto en las canciones populares como en la pintura popular (especialmente en las "pinturas sobre vidrio"). Todavía es objeto de discusión, cuál influyó sobre cuál, si la forma narrativa sobre la gráfica o viceversa.

Gašparíková I B 5 c*. Krzyżanowski 8252.

Una vez Jánošík con sus compañeros esperaban a la vera del camino real que atravesaba un monte. Iba por él un gaitero. Ellos le detuvieron y le dijeron:

«¿A dónde vas?, buen hombre.»

«Me dirijo allí, a la aldea vecina, a tocar en una boda.»

Y ellos le dijeron:

«El sol ya está bajo, ya no te dará tiempo a llegar, quédate con nosotros un rato, por lo menos nos alegrarás un poco, nos tocarás algo y estaremos contentos.»

Él se juntó con ellos y les siguió a los montes para el descanso nocturno. Los bandidos se dirigieron junto con el gaitero hacia sus cuevas. Delante de la cueva había una gran hoguera y estaban sentados muchos a su alrededor. Tenían allí un par de barriles de buena bebida, y mucha carne asada. El gaitero comió y bebió hasta casi reventar, y después empezó a tocar. Él les tocaba la música y ellos bailaban, hasta hacer temblar la tierra. El gaitero por un momento llegó a tener miedo de que fueran unos diablos, de lo mucho que bailaban. Pero ellos le decían:

«Toca, gaitero, bien te pagaremos.»

Cuando bailaron a su gusto, otra vez comieron, bebieron, le dieron de todo también al gaitero y aquél les tuvo que tocar hasta la mañana, porque tenían muchas ganas de alegrarse y divertirse. La diversión se acabó tan sólo al amanecer.

Entonces Jánošík le dijo:

«Pues, gaitero, come bien, bebe bien, y lo que te debemos, te lo pagaremos.»

El gaitero les dijo:

«Podéis darme cuánto pensáis.»

Jánošík le dijo:

«Entonces toma este saco de ducados, gaitero ¿te será suficiente?»

El gaitero dio las gracias y quiso echárselo al hombro, pero no pudo, de tanto que pesaba. Luego le dijeron:

«Y si te es poco para todo lo que te quieres comprar, vuelve, te daremos más.»

Volvió el gaitero a su casa; cuando llegó, empezó a rajar sus gaitas alegremente, y su mujer se puso a llorar, diciendo de qué vivirían, pero cuando vio el saco de ducados, enseguida se puso contenta. Luego se construyeron una bonita casa, la amueblaron convenientemente y se compraron muchos campos alrededor. La mujer estaba muy satisfecha de que les fuera tan bien y preguntó a su marido, dónde había obtenido ese saco de ducados. Él le contestó:

«He tocado la gaita para los compañeros de Jánošík hasta el amanecer, y ellos me han enriquecido de esta manera. Porque Jánošík es de linaje pobre, de aquellos que quieren igualar al mundo; ¡igualar a los pobres y a los ricos!»

(GT, 91) (Narración de Štefan Labuda, Porúbka/Svinná, 1930/1931)

LA AYUDA A UN POBRE CAMPESINO

A un pobre de Važec le mató un rayo los bueyes, pero Jánošík le compensó del daño.

La leyenda sobre la ayuda al pobre de Važec pone en manifiesto la sensibilidad de Jánošík, su compasión hacia los pobres, y también hace mención de su ubicuidad casi mágica (*“Jánošík crecía también allí donde no lo habrían sembrado”*), que le servía para ayudar a los demás, y otras veces para castigar a los ricos. El contenido de la narración documenta las creencias populares sobre la generosidad del bandido.

Esta leyenda fue puesta en verso por el poeta romántico Janko Čajak (1830-1867).

Gašparíková I B 4 e. Krzyżanowski 8252 II b.

Arriba del arroyo de Garaj, un pobre de Važec apacentaba en cierta ocasión un par de bueyes, su única propiedad. Los apacentaba, los acariciaba y les decía:

«Ay, mis dos bueyecitos, ¿qué haría yo sin vosotros?»

Entonces vino una tormenta y los mató un rayo. Y él lloraba mucho, pobrecito.

«Ay de mi mujer, ay de mis niños, ¿quién nos ayudará ahora?»

Eso lo oyó Jánošík, quien en ese momento andaba por allí, el cual crecía también allí donde no lo habrían sembrado. En cuanto lo oyó, dijo:

«¡Quién otro, si no Jánošík!»

Jánošík preguntó al vecino, cuánto le costaron los bueyes, y le dio quinientas monedas de plata y añadió.

«¡Y di en tu casa que lo que el señor,

el cabildo o el rayo estropea,

eso la “valaška” de acero

lo arregla de un par de golpes!»

(GT, 96, 28)

JÁNOŠÍK SOCORRIÓ A UNO DE ŽAŠKOV

Atravesando el monte, un hombre de Žaškov encontró a Jánošík, quien le regaló dinero.

Algunas veces Jánošík socorre a la gente sin una razón concreta, sólo por mostrarse generoso. Al elegido no se le pone ninguna condición, no se le somete a ninguna prueba. Los regalos en su forma más desinteresada corresponden a la visión popular del bandido generoso.

Gašparíková I B 4 e. Krzyżanowski 8252 II.

Un hombre de Žaškov fue a la feria por el monte y encontró a un hambretón. Tuvo miedo pensando que le podría robar, y por eso quiso apartarse de su camino. Pero Jánošík se acercó a él –porque era el mismo Jánošík– y le preguntó que cuánto dinero llevaba consigo. Como tuvo miedo de mentirle, le dijo la verdad: cien florines.

«Eso es muy poco,» dijo Jánošík, y le añadió otros cien florines.

(GT, 99, 32) (Narración de Ján Zelina, Žaškov, 1950)

ENSALMO

Jánošík cura a la mujer de un pastor.

Jánošík puede estar dotado también de poderes mágicos, que aprovecha o bien en su defensa, o bien en ayuda de los demás.

Gašparíková I A 1 e*. Krzyżanowski 8252 II.

Había un pastor de ovejas, se llamaba Belaj, y su mujer estaba embrujada, tenía mal de ojo. Él fue a la taberna y se lamentaba de que su mujer estuviera enferma. Acudió allí también un hombre muy fuerte y alto, era Jánošík.

Le invitaron a una copa y él preguntó:

«¿Qué pasa?, amigo mío, ¿por qué estás tan triste?»

«Mi mujer debe tener mal de ojo. Ya lleva tres días en cama.»

Ese pastor llevaba una navaja en el cinturón y Jánošík se la pidió.

«¡Dámela!»

Luego tres veces golpeó con esa navaja la mesa.

«Si tiene mal de ojo, yo se lo quito,» decía cada vez.

Y ciertamente, ella se curó. Es porque él, Jánošík, tenía ese poder. Embrujar y ensalmar. Y después todos se alegraron, tocaron la flauta y bailaron.

(GT, 99, 31) (Narración de Halahyová, Východná, 1950)

JÁNOŠÍK Y LOS ESTUDIANTES

Jánošík somete a los estudiantes a una prueba de habilidad consistente en preparar sus útiles de escritura. Los que pasan la prueba, se llevan una recompensa.

En las leyendas sobre el encuentro de Jánošík con los estudiantes, el bandolero se presenta como su improvisado mecenas. Este motivo está unido a la imagen de Jánošík como estudiante que se vio obligado a ahorcar los libros. Los dos motivos probablemente hunden sus raíces en la literatura culta. Son frecuentes también en la literatura folletinesca eslovaca del siglo XIX de inspiración folclórica. En otras leyendas el bandolero examina de latín a los estudiantes. Joanna Goszczyńska (2003: 37) señala que la imagen del bandolero ilustrado tiene relación con el mito de los “montañeses¹³⁸ eruditos”, que se desarrolló en la literatura polaca durante el siglo XIX y que está presente también en las leyendas populares polacas.

Gašparíková I B 4 e. Krzyżanowski II.

Se cuenta sobre Jánošík que cuando se encontró en los montes con unos estudiantes que volvían a sus casas de vacaciones, él les mandó preparar las plumas para escribir; los que consiguieron afilar bien la punta de la pluma en la uña, les regaló una pieza de paño que midió de árbol a árbol, porque no tenía otra medida. Pero los que afilaban la punta apoyándola en un árbol en vez de en la uña, a aquellos les dio un rodillazo en el culo, por ser torpes.

(GT, 102, 36)

¹³⁸ En polaco “górale”, en eslovaco “gorali/horali” denominación que se da a los habitantes de la zona fronteriza eslovaco-polaca de los Tatras, en especial en la región de Zakopane.

LA BECA DE LOS BANDOLEROS

Jánošík dio dinero a un pobre estudiante para que volviera a sus estudios.

Gašparíková I B 4 e. Krzyżanowski II.

Jánošík regresaba al monte para reunirse con sus amigos. Por el camino encontró un estudiante y le preguntó a dónde iba. El estudiante le contestó que a casa. Dijo que no tenía madre ni padre. Los estudios se los pagaba un tío, pero a él también se le había agotado el dinero, de modo de que tenía que dejar la escuela y volver a casa para ponerse a trabajar. Jánošík dijo que quería ver sus calificaciones. Cuando vio que el muchacho era buen estudiante, le dio un puñado de ducados y le mandó de vuelta a la escuela.

(GT, 102, 37) (Narración de Jozef Šurín, Vážec, 1950)

JÁNOŠÍK Y LOS SOPISTAS

La narración tiene un esquema parecido al de la leyenda de *Jánošík y el gaitero* (ALE): un caminante se topa por casualidad con los bandidos y les presta un servicio, que es generosamente recompensado. En el presente caso se trata de la confesión y el sermón, remunerados con abundantes ducados y con un succulento banquete. No es casualidad que se trate de estudiantes de teología, pues en muchísimos casos se trataba de gente pobre que sólo tenía el sacerdocio como única vía para “desertar del arado”.

El motivo del encuentro de los bandidos con los estudiantes y los miembros del clero no tiene origen popular y llegó a inspirar algunas obras literarias eslovacas y polacas como, p. ej. *Un excelente sermón de un predicador en tiempos del bandolero Jánošík* (*Znamenitá kázeň jednoho kazateľa za dnú hlavného zbojníka Jánošíka*) de autor anónimo, publicada en 1785 en la revista *Staré noviny literárneho umění II*. o *Sermón a los bandidos* (*Kazanie do zbójóv*), publicada en la colección *Ogród fraszek* de Wacław Potocki, Leópolis 1907. En las dos obras citadas se menciona la rica recompensa para el sacerdote, aunque el predicador no se hubiera mostrado tan indulgente hacia los bandidos. Estos motivos están presentes igualmente en la literatura folletinesca eslovaca, en las canciones semipopulares y en la poesía culta.

Gašparíková I B 4 (e). Krzyżanowski 8252 II e.

Dos compañeros iban a pedir limosna. Estaban hambrientos y Jánošík les detuvo por el camino:

«¿A dónde vais?»

«Somos pobres, estudiamos para ser curas, vamos a pedir limosna.»

«Os necesitamos precisamente a vosotros, ¿Podrías confesarnos?»

«Sí, podemos.»

Les condujo cerca de su guarida. Puso a asar una novilla en el espetón y sacó un barril de vino. Les construyó un altar, les puso un cofre por púlpito, y ellos pronunciaron el sermón. A Jánošík le gustó lo que decían, que a los pobres había que darles y a los ricos que quitarles.

Después les preparó una buena comida y les preguntó si tenían faltriquera. Contestaron que no tenían. Entonces les llenó los bolsillos a puñados. Les colmó de ducados.

Y luego les ordenó:

«No podéis decir a quién habéis confesado, porque yo soy Jánošík.»

(GT, 102, 38) (Narración de Štefan Šimoni, Kociha, 1950)

VARITA DE AVELLANO, VARITA DE AVELLANO

Jánošík oyó cantar en el monte dos mozas: la que deseó suerte a los bandidos, se llevó regalos, la que les deseaba mal, recibió un castigo.

El texto es una muestra característica de la leyenda popular de bandidos estructurada en dos episodios: la moza buena es recompensada y la moza mala es castigada clavándole clavos (generalmente) en los talones. La razón para la recompensa o el castigo es la canción, el elemento fundamental de la leyenda, lo que es un buen ejemplo de fusión de la prosa y la canción populares. Las canciones que desean suerte a los bandidos son frecuentes en el repertorio de la lírica eslovaca en general (vid. *Dios mío, da suerte*, ACE)

El motivo del castigo de la mujer clavándole clavos, alfileres o tachuelas en los talones es uno de los más típicos de la prosa popular eslovaca y es común al folclore de otros pueblos, sobre todo de la zona carpática, donde se relaciona con diferentes personajes, incluso de tipo demonológico (diablos, trasgos, duendes, etc.). El motivo de recompensa por la canción es, por el contrario, típicamente eslovaco.

Gašparíková I B 5 b. Krzyżanowski 8252 II (a) c.

Una vez fueron unas mozas a recoger leña en el monte. El camino se les hizo largo, por eso empezaron a cantar. Una de ellas cantó lo siguiente:

*Ay, varita de avellano,
Jánošík se hizo bandolero,
que Dios le ayude.*

Pero había entre ellas también algunas que no deseaban bien a Jánošík, porque otra empezó a cantar:

*Ay, varita de avellano,
Jánošík se hizo bandolero,
que Dios le castigue.*

De lejos las oyó Jánošík y se acercó a ellas. A aquella que cantaba cosas buenas para él, le regaló cintas y paño medido de árbol a árbol. Y a la otra le clavó clavos en los talones, para que se acordara de cómo había deseado el mal a Jánošík.

(GT, 94, 24) (Narración de Horárik, Studničné, 1950)

CÓMO JÁNOŠÍK HIZO REGALOS A DOS MOZAS

Jánošík oye en el monte cantar a una moza la canción que desea suerte a los bandidos, y la recompensa ricamente con tela. Otra moza también fue al monte, pero en el encuentro con Jánošík no fue cortés y habló mal de él. Jánošík no le dio regalos, sino que la castigó.

La leyenda está construida sobre el motivo de la recompensa y el castigo, en la que la motivación del bandido es el comportamiento de cada moza.

Gašparíková I B 5 b. Krzyżanowski 8252 II (a) c.

Por allí, por los montes de Rovňany una moza encontró a Jánošík. Estaba bien vestido, por lo que pensó de que se trataba de un señor. Le saludó cortésmente y empezó a lamentarse de que

preparaba su boda, que ya habían publicado las amonestaciones, pero que no tenía dinero para comprar tela para el vestido. Él, dado que ella le había tratado con respeto, le dijo:

«Yo te ayudaré, moza,» y le dio toda la tela que deseaba.

Cuando volvió a la aldea, todos le preguntaban de dónde le había caído tanta suerte. Ella les contó todo, que había encontrado a un señor muy hermoso y él se lo había dado todo.

Al cabo de una semana se dirigió a aquellos montes su amiga. Andaba por el monte, y de pronto encontró a un señor bien vestido, pero que llevaba una “valaška” atravesada en el cinturón. Cuando lo vio, en vez de saludar, dio un grito:

«Ay, ¡qué susto! ¿Usted es ese Jánošík que roba a la gente?»

No dijo nada, sólo le preguntó a dónde iba.

«Voy a la aldea vecina, a pedir dinero para la boda.»

Pero él agarró a aquella moza y la tiró al suelo con tal fuerza que temblaron los montes. La moza tuvo que tumbarse boca abajo. Luego le subió las faldas y le clavó clavos en el culo desnudo. Y dijo:

«Vete ya. A aquella que me saludó bien, le di lienzo, a ti te di lo que te mereces, una tabla llena de clavos.»

(GT, 95, 25) (Narración de Veronika Kočišíková, Veľké Rovné, 1934)

EL CASTIGO DE LA CALUMNIA

Jánošík oyó en el monte la conversación de dos viejecitas. A la que hablaba mal de él, le pidió que le comprara clavos. Cuando se los dio, los clavó en una tabla y la sentó encima.

La leyenda se limita a uno solo de los componentes argumentales del tema de la retribución que da el bandido, en el presente caso, el motivo del castigo. La mujer es castigada del modo típico de los bandoleros carpáticos.

Gašparíková I B 4 f. Krzyżanowski 8252 II c.

En cierta ocasión fueron unas viejecitas desde Jasenová a Ružomberok a vender mantequilla en la feria. Por el camino hablaban de muchas cosas, y una de ellas habló muy mal de Jánošík, diciendo de que desearía verlo, porque se dice de que da regalos a todos, pero a ella nunca le ha dado nada. Jánošík escuchaba escondido tras un árbol. Y cuando acabó de hablar, apareció delante de ella y le pidió que le comprara unos clavos, de que la esperaba en ese mismo lugar cuando volviera de la feria.

Y así fue, cuando volvía, Jánošík la esperaba al lado de un árbol. Cogió los clavos, los clavó en una tabla, y la sentó encima.

«¡Aquí tienes, por maldecir tanto a Jánošík!»

Y al instante se perdió en el monte.

(GT, 95, 26) (Narración de tío Mišovie, Valaská Dubová, 1950)

EL CASTIGO POR FALSIFICAR DUCADOS

Jánošík se enteró de que un rico carnicero había pagado a un boyero con dinero falso. Le escribió una carta pidiéndole que enmendara su falta, pero el carnicero no le hizo caso. Por eso le vino a visitar, vestido de señor, y bajo amenaza le obligó a entregar todos los ducados, falsos y verdaderos.

Jánošík en este caso no hace la visita inesperadamente, sino que se anuncia previamente con una carta. Para la visita utiliza uno de sus métodos infalibles, el de disfrazarse y asumir una identidad falsa, motivo típico de las leyendas sobre Jánošík, que se encuentra también asociado a otros bandidos, tanto de la zona carpática como fuera de ella, y que aparece también tanto en la literatura artística (por ejemplo, Jonáš Záborský) como en obras folletinescas (por ejemplo, Pavol Beblavý).

Gašparíková I B 4 d. Krzyżanowski 8252 II.

En una feria, un boyero vendía unos bueyes. Los compró un rico carnicero, pero le pagó con dinero falso. Cuando el pobre boyero se dio cuenta, el carnicero estaba ya a cien leguas. Se echó a llorar, pero sus lágrimas fueron en vano, ¿quién le podía ayudar en esa situación? Pero se dice que cuando la necesidad es más acuciante, la ayuda divina está más cerca. Y eso fue lo que pasó. Por los alrededores rondaba el temido bandolero Jánošík, y ese oyó lo que le había ocurrido al pobre boyero. Se compadeció de él y le cambió el dinero falso por verdadero. Se enteró de qué carnicero se trataba. Primero le envió una carta en la que le pedía que cambiara al pobre boyero el dinero falso por otro verdadero. Pero como el carnicero no le enviaba ninguna respuesta, Jánošík decidió llevarse el dinero personalmente. Esta intención suya se la hizo saber también al carnicero, y le indicó exactamente el día en que vendría a llevarse el dinero.

El día señalado reunió el carnicero alrededor de su casa a todos sus sirvientes y les mandó de que no dejaran que nadie se le acercara, y que registraran a todo el que anduviera cerca de allí. El carnicero estaba seguro de que nada le podía ocurrir. Ya daba el mediodía, pero de Jánošík no había ni rastro. El carnicero ya estaba completamente seguro de que nada le pasaría.

El mediodía ya pasó, y delante de la casa se detuvo una elegante carruaje con cuatro caballos. Del carruaje bajó un señor desconocido y se dirigió directamente hacia la casa del carnicero. Los sirvientes le rodearon y le llevaron delante de su señor.

Jánošík, porque era él, se burló del carnicero de que tuviera miedo de un tipo tan poca cosa como Jánošík, y él mismo se presentó como un terrateniente que se iba a casar y quería comprar unos bueyes, porque se había enterado de que en toda la región no había unos bueyes como los suyos. No había más que decir al carnicero, pues se trataba de un buen negocio. Obsequiosamente condujo al señor a su establo y orgullosamente le enseñó sus bueyes. Se detuvo junto a los que había comprado ayer. Jánošík se decidió precisamente por éstos.

Cuando hicieron el trato, se fueron a celebrarlo. Al entrar en la habitación, Jánošík dejó de interpretar el papel del rico terrateniente y se convirtió en lo que realmente era, en bandolero. Sacó las pistolas y se lanzó sobre el sorprendido carnicero, pidiendo todos los ducados que tenía, sobre todo los falsos, porque de lo contrario no volvería ver más la luz del sol. ¿Qué pudo hacer el carnicero? Quieras que no, tuvo que someterse a las órdenes del bandolero. Entregó a Jánošík todos los ducados, los verdaderos y los falsos. Jánošík lanzó el dinero falso al río Váh, para que nadie más los pudiera utilizar para engañar a la gente.

Así castigaba Jánošík cada injusticia de la que tenía noticia.

(GT, 98, 30) (Narración de Ján Gejdoš, Dolný Liptov, 1950)

JÁNOŠÍK Y EL TABERNERO

Jánošík supo de un tabernero usurero, quien, según constaba en sus papeletas, se había apoderado media aldea. Por medio de un engaño le hizo salir al monte y le obligó a pedir que le trajeran de su casa, como rescate, todas las papeletas y el dinero. Las papeletas las quemó, el dinero se lo quedó, y luego soltó al tabernero.

El método del secuestro que Jánošík utiliza en este caso, no es muy frecuente en los bandoleros eslovacos. Lo que es típico de las leyendas sobre Jánošík es que, incluso tratándose de gente malvada, el bandolero no atente contra su integridad física, ya que el fin que busca es sólo darles una lección. En el presente caso el tabernero tampoco sufre ningún daño físico demasiado grave, aparte del quebranto económico.

Gašparíková I B 4 (d). Krzyżanowski 8252 II (a).

En la aldea de Jánošík había un judío, un tabernero, que, según las papeletas de empeño, se había apoderado de media aldea. Jánošík se enteró de ello. Una tarde junto con Rajnoha, Garaj e Ilčík vinieron a la taberna. Jánošík jugó a las cartas con el tabernero y perdió intencionadamente. En vez de dinero ofreció al tabernero vender algo de sus, como decía, grandes posesiones. El judío enseguida lo dejó todo y se dispuso a ir a verlas. Jánošík le preguntó que si no tenía miedo de Jánošík, por si estuviera rondando por allí. El tabernero le contestó que teniendo un fusil no temía ni al diablo.

Se subieron a un carro y se dirigieron hacia los montes. Jánošík le contaba que todos esos montes eran suyos. Cuando entraron ya muy adentro, Jánošík reveló al asustado tabernero quién era él realmente. Luego le obligó escribir una carta a su casa, para que su mujer le mandara la lista de las deudores, las papeletas y todo el dinero que tuviera. Y al judío le marcó en los hombros con un hierro al rojo lo siguiente: «Estuve con el bandolero Jánošík y me sentí muy bien en su compañía.»

El mensajero trajo todo lo que le pidieron. Jánošík quemó las papeletas, se quedó con el dinero y al tabernero le dejó irse a su casa.

(GT, 101, 35) (Narración de Jozef Šurín, Rabča, 1950)

LOS BANDOLEROS EN EL BANQUETE DEL CASTILLO

Jánošík supo que unos señores feudales preparan una reunión, en la que iban a tratar de cómo capturarlo. Los bandidos asaltaron a un terrateniente, le quitaron la ropa a él y a sus criados, y así disfrazados acudieron a la reunión. En el momento oportuno revelaron su verdadera identidad y robaron a todos los presentes. El señor que había prometido humillar a Jánošík, le tuvo que besar la mano delante de todos.

Esta leyenda ilustra acerca de los preparativos para la captura de Jánošík, el cual demuestra su ingenio con el asalto inesperado a los terratenientes en una reunión convocada para aconsejarse cómo capturar a los bandidos. El motivo de disfrazarse bien de mercader, bien de señor, es típico de las leyendas sobre Jánošík, y aparece también en la literatura folletinesca y culta. En la leyenda se subraya la no violencia de Jánošík. No daña físicamente a sus víctimas, aunque las castiga con una humillación.

Gašparíková I B 4 a. Krzyżanowski 8252 II d.

En Ružomberok se preparaba una feria. Esta ocasión no la dejaron escapar los bandidos y por eso se vistieron de mercaderes. Uno de los terratenientes presumió en la taberna durante la feria, de que dentro de poco pondría fin a las fechorías de Jánošík, porque para su captura se preparaba un regimiento. No sospechaba que Jánošík estaba junto con sus compañeros sentado a su lado. Después de la feria, se celebró en el castillo cercano una reunión de todos los terratenientes, donde tenían que decidir, cómo llevar a cabo la captura del bandolero.

Jánošík se puso junto al camino y esperó a que pasara por allí el terrateniente que había avisado en la taberna que se preparaba un ejército para capturar a los bandidos. Cuando divisó de lejos el carro, saltó por entre la maleza, donde estaba escondido junto con sus amigos, y antes de que el terrateniente se diera cuenta de con quién tenía el honor, los bandoleros ya le habían quitado la ropa; no sólo a él, sino también a su cochero y a todos sus sirvientes. Los bandoleros, disfrazados, se dirigieron hacia el castillo, donde la reunión contra los bandidos ya había empezado. Cuando hubo acudido este (supuesto) terrateniente retrasado, empezó la diversión y nadie se imaginaba de que los verdaderos sirvientes estaban maniatados en los carros y que la gente que traía el vino de las bodegas y la buena comida de las cocinas no era su gente, sino bandidos disfrazados.

La diversión estaba en su punto culminante. Empezaron a hablar sobre Jánošík, de qué ocurriría si en ese momento irrumpiera por allí. Todos se echaron a reír, todos se sentían seguros. He aquí que uno de los terratenientes se levantó y echó un discurso heroico diciendo que él solo le plantaría cara a Jánošík y le obligaría a besar su mano. Tales palabras ofensivas enfurecieron mucho a Jánošík. Se levantó de su sitio y exigió a todos los presentes que le entregaran su dinero y los objetos de valor que llevaban consigo. Cundió el pánico y todos pretendían escapar por donde pudieran. Pero con espanto descubrieron que junto a cada puerta, junto a cada ventana había un hombre armado de la cuadrilla de Jánošík. Quisiéranlo o no, todos tuvieron que vaciar sus bolsillos y el valiente terrateniente, quien decía que obligaría a Jánošík a besarle la mano, tuvo que hacer ahora lo propio. Tuvo que arrodillarse delante del bandolero y besarle la mano delante de todos los reunidos. Ahí quedó su heroicidad.

Así castigaba Jánošík la cobardía, pero siempre a su manera.

(GT, 103, 40) (Narración de Almássy, Dolný Liptov, 1950)

JÁNOŠÍK VISITA A LOS ABAFFY

Jánošík avisa a la familia Abaffy¹³⁹ su visita con una carta. El seños Abaffy refuerza la entrada de su casa, para que Jánošík no pueda acceder. El bandido supera las barreras y roba al rico.

Los asaltos de Jánošík se llevaban a cabo de manera inesperada, o en otros casos eran avisados por carta, como ocurre en esta leyenda, en la que se realza la imagen de Jánošík como bandolero no violento.

Gašparíková I A 1 b. Krzyżanowski 8252 II d.

A Jánošík le gustaba visitar a los señores feudales. Una vez escribió una carta a la familia Abaffy avisando de su visita. Ellos se asustaron, y amontonaron piedras sobre el tejado para arrojarlas sobre aquellos que vinieran a llamar a la puerta. Pero Jánošík era astuto y ya suponía qué tipo de bienvenida le esperaba. Cogió un gran tronco como el de una almadía, le pusieron ruedas y con sus mozos tanto insistieron sobre la puerta, que finalmente se abrió. Después entraron, cogieron el dinero, pero a nadie hicieron daño. Y Jánošík los dejó tranquilos durante algún tiempo.

(GT, 107, 46) (Narración de Ján Forgáč, Horná Lehota, 1950)

¹³⁹ Los Abaffy eran una poderosa familia húngara que tenían su casa solariega en la localidad de Abovce (en húngaro Abafalva) en el condado de Gemer.

JÁNOŠÍK Y LA RICA TABERNERA

Jánošík robó a una tabernera de tal manera, que mientras la entretenía con el baile, con las palabras de la canción daba instrucciones a sus hombres sobre dónde y qué robar. Cuando los bandidos hubieron vaciado la despensa y la cuadra de la tabernera, huyeron.

La leyenda está basada en el tema internacionalmente conocido como “el baile del ladrón” (Robbery during a Dance) (AaTh 1525 Q*), el cual, en el territorio eslovaco está unido a la figura de Jánošík, de Vdovčík y de Karolicek, pero también a bandoleros anónimos (G SLR 521, *Traja zbojníci, Tres bandoleros*) y se encuentra igualmente en las canciones populares (vid. *En Silesia, en un hostal*, ACE). También es conocido entre checos, polacos, rusos, bielorrusos, lituanos, más raramente entre serbios y croatas, y está registrado también en la India.

Gašparíková II D a (= AaTh 1525 Q*). Krzyżanowski 1525 Q*.

Yendo Jánošík de correría junto con sus amigos, en cierta ocasión entró en una taberna, donde en ese momento se celebraba una fiesta. La taberna era propiedad de una joven tabernera, viuda y muy rica. Jánošík enseguida le gustó y empezaron a hablar. Sus amigos se quedaron fuera. Era por la noche. Jánošík les daba órdenes secretas, pues, ya que no podía hablar con ellos, les había ordenado que fueran haciendo lo que él cantaba al compás de la música. Primero cantó esto:

*Buenas noches, querida tabernera,
he oído decir, de que está usted viuda.
una viuda muy joven y muy rica,
tiene usted mucha plata y mucho oro.*

Jánošík se puso muy alegre con el buen vino y empezó a bailar con la tabernera. La tabernera estaba encantada con su apostura y no pensaba en otra cosa que no fuera en cómo casarse con él. Cometió la imprudencia de mostrar a Jánošík en la despensa el bargueño en el que guardaba los ducados. Cuando luego la tabernera se alejó, Jánošík cantó:

*Compañeros míos, id a la despensa,
engrasad la sierra y serrad el bargueño.*

Los compañeros entendieron, entraron en la despensa y cogieron todo lo que se les antojó. Otros estaban de guardia. La tabernera bailando se olvidó de todo. Jánošík sabía de que sus compañeros actuarían con rapidez. Cuando supuso que ya podrían tenerlo todo hecho, cantó:

*Compañeros míos, entrad en la cuadra,
ensillad los caballos y montad en ellos.
A mí, preparadme uno.*

Los amigos entendieron. Robaron a la tabernera también los caballos. Jánošík en el momento oportuno salió de la taberna, montó sobre el caballo y siguió a sus amigos, que ya estaban lejos.
(GT, 113, 52) (Podbiel)

EL AHORCADO ROBA

Jánošík entretuvo a unos pastores fingiendo estar ahorcado, y mientras tanto les robó el rebaño.

El robo de un hato de vacas es un tema procedente de los cuentos maravillosos del ciclo “sobre el astuto ladrón” y es un motivo conocido como “el robo distrayendo la atención” (Theft by Distracting Attention) (AaTh 1525 D).

Gášparíková II C 2 a (= AaTh 1525, D MI K 341. 3). Krzyżanowski 1525 D.

Una vez llevaban unos pastores por el camino real un hato de vacas. Jánošík les observaba desde una cercana maleza. Luego le adelantó un trozo de camino y se colgó de un aliso. Los pastores, al pasar por allí, vieron al ahorcado y sintieron mucha pena de él. Pero continuaron su camino. Cuando se perdieron tras una curva, Jánošík se bajó del aliso, les adelantó, y luego se colgó de otro. Los pastores se le acercaron y miraron sorprendidos al ahorcado. Empezaron a reñir:

«Pero si es el mismo que estaba colgado más abajo en aquel primer aliso.»

«No digas eso, ¿cómo puede uno estar colgado de dos alisos?»

«Pero sí, es el mismo, ¡míralo bien!»

Riñeron un buen rato y luego decidieron volver junto al primer árbol, porque no se pudieron poner de acuerdo.

Dejaron el hato en el camino real y mientras volvían, Jánošík se lo llevó discretamente.

(GT, 104, 41) (Varín)

JÁNOŠÍK Y EL RABADÁN

Jánošík amenazó a un rabadán con castigarle si no le preparaba para la cena un cordero. El rabadán se asustó y en su lugar puso a otro pastor. A Jánošík le gustó el cambio, y recompensó al pastor con dos puñados de ducados.

La leyenda es interesante por hacer ver la cara oculta del “compañerismo” entre bandidos y pastores, que nos hace ver que en no pocas ocasiones los pastores acogían a los bandoleros no por solidaridad, sino porque les tenían miedo. Una situación parecida se refleja también en algunas canciones líricas de bandidos y de pastores, al igual que en algunas leyendas sobre bandoleros anónimos (vid. *Montaraces en la majada*, ALE). El caso de que quien pronuncia la amenaza sea el bandido “no violento” por excelencia, Jánošík, es bastante sorprendente. Por otro lado, la leyenda se incluye entre las narraciones sobre la generosidad del bandido hacia quienes demostraban su fortaleza y valentía.

Jánošík ordenó al rabadán de Minčovo que le preparara un cordero para la cena, para cuando volviera de Nitra, y, en caso contrario, lo cocería a él. El rabadán se asustó, puso a otro en su lugar y huyó. Aquél mató al cordero, lo metió en el caldero y lo removía con su propia mano. Cuando llegó Jánošík, le gustó y le recompensó con dos puñados de ducados.

(Polívka, V, V, 7) (Slovenské pohľady XIII, página 165, anotó J. L. Holuby)

CÓMO LOS MOZOS DE JÁNOŠÍK DESVALIJARON UN TESORO

La leyenda consta de tres, más o menos independientes, secuencias: la cuadrilla de Jánošík se hace con un tesoro, para lo cual tiene que pasar por entre las piernas de una bruja; en la huída

Jánošík defiende a sus compañeros parando las balas con la mano; Likavka tiene que pagar multa por Jánošík, porque le ahorcaron a pesar de que el conde le indultó.

Entre las cualidades de los bandidos carpáticos se cuenta la invencibilidad. Una de las imágenes típicas es la de coger las balas en la mano o en un sombrero, que también está relacionada con otros bandidos, por ejemplo, con Ilčík (vid. *Un duendecillo en la maza*, ALE).

En esta leyenda encuentra su eco también la práctica supersticiosa de pasar por entre las piernas abiertas.

Gašparíková I B 4 (a) + A 1 d* + C 4 c. Krzyżanowski 8252 II (a) + V (d).

Una vez los mozos de Jánošík fueron, junto con él, a robar un tesoro. Pero no habían otro remedio que pasar agachados por entre las piernas de la bruja. Cada uno de ellos cogió del tesoro cuanto pudo, y cada uno pasó por entre las piernas de la bruja. Pero cuando le tocó al último, la bruja decidió que lo que llevaba se lo tenía que dejar a ella. Pero precisamente a ese último no le gustó la idea de perderlo todo, se enfadó y le cortó la mano a la bruja. Ella se puso a gritar y llamó a los guardias, quienes les persiguieron a caballo y les dispararon. Pero el mismo Jánošík se colocó encima de una roca y con una mano cogía las balas que les disparaban. Luego las tiraba contra ellos y de golpe mató a diez guardias. ¡Así de fuerte era Jánošík!

Luego, cuando ahorcaron a Jánošík, la aldea de Likavka tuvo que pagar por él una multa durante años, porque el conde le había indultado.

(GT, 114, 53) (Narración de Gašpar Lavota, Vyšný Kubín, 1950)

3. LA CAPTURA DEL BANDOLERO

JÁNOŠÍK VISITA AL REY

Jánošík visita al rey en su castillo, pero éste le quiere capturar. De la traición le advierte la hija del rey, porque el bandolero le daba pena. Jánošík pone primero fuera del peligro a sus hombres, y luego se fuga él mismo, utilizando la camisa mágica, que le hacía invisible.

Gašparíková I B 4 a + A 2 c (príp. I C 2 a). Krzyżanowski 8252 II d.

Cuando el rey residía en Bratislava, le llegaron noticias sobre las hazañas de Jánošík y por eso le invitó a comer en su castillo. Después de la comida el bandolero también cantó para el rey, porque tenía una bonita voz. La hija del rey sentía pena de él, porque sabía que el rey le había invitado sólo para capturarlo. Reveló a Jánošík lo que le esperaba. Los bandidos no podrían salir del castillo por la fuerza, porque todo estaba muy vigilado. Por eso Jánošík mandó a sus bandoleros fuera, habiéndoles hecho saber antes su plan, pero al rey le dijo que sólo los mandaba por el regalo que le habían preparado por la comida. El rey asintió, porque pensaba que de todas formas los bandoleros no dejarían solo a Jánošík. Cuando Jánošík supuso que podrían estar ya lo suficientemente lejos, se puso su camisa mágica, con la que nadie le podía ver y desapareció ante los ojos de todos. Sólo vieron que una mano escribía en la pared:

«Por aquí ahora Jánošík sigue a sus amigos.»

(GT, 105, 43) (Narración de Jozef Líška, Podbiel, 1950)

CÓMO UN RABADÁN QUISO COGER A JÁNOŠÍK

La narración es de un estilo plástico y vivaz, el diálogo entre Jánošík y el rabadán cumple en ella la función principal. Viera Gašparíková (1988b: 446) constata que hay más de una leyenda sobre bandidos que da la impresión de acercarse al género de la narración testimonial. Este texto es un buen ejemplo de ello.

Gašparíková I C 2 b. Krzyżanowski 8252.

El abuelo de la vieja Oršulačka era rabadán. Ella me contaba que todavía cuando su abuelo vivía, pregonaron que quien capturara a Jánošík recibiría cien florines.

Una vez Jánošík visitó a este rabadán y le saludó:

«¡Que Dios te bendiga!»

«¡Que Dios te oiga!» contestó el rabadán.

«¿Tienes algo para comer?» preguntó Jánošík.

«Ten este tocino,» dijo rabadán y le dio un trozo de tocino.

Jánošík cogió una silla de madera y se sentó de espaldas al rabadán. Entonces el rabadán cogió la carabina de Jánošík y quiso dispararle. Pero esa carabina le dio al rabadán un calambre en las manos y no pudo disparar a Jánošík. El rabadán dejó la carabina en la tierra.

Y Jánošík le dijo:

«Janík, no tendrías que haberlo hecho, no volveré más a tu casa.»

(GT, 115, 55) (Narración de Gejza Merva, Betliar, 1960)

CÓMO JÁNOŠÍK ENGAÑÓ A LOS PANDUROS

Jánošík se salva de ser capturado gracias a su habilidad. Al entrar en la ciudad, los panduros no se percatan de él, porque conducía un vaca que acababa de comprar a una campesina.

Gašparíková I C 2 b. Krzyżanowski 8252.

Jánošík atravesaba los montes y ya querían capturarlo. Una mujer se dirigía con una vaca a la feria. Jánošík le preguntó a dónde iba. La mujer contestó que a la feria.

«Véndeme esa vaca,» le dice Jánošík.

«Bien, te la vendo.»

«¿Cuánto quieres por ella?»

Y ella se lo dijo y Jánošík le dio mucho dinero y le dijo que siguiera el camino. Y él mismo trajo a esa vaca a la feria, y luego vino esa mujer, le entregó la vaca y se quedó en la ciudad a beber y a comer. Tenía dinero, y por eso podía pedir bebida y comida para ricos y pobres.

(GT, 111, 49) (Narración de Hana Kubiňáková, Telgrát, 1950)

LA MAGIA DE JÁNOŠÍK

Jánošík escapa de todo un ejército gracias a su poder sobrenatural. Convierte a todo un ejército en piedra, poniendo al revés el vaso.

La superstición sobre el poder dejar inmóvil a la gente está en la base de numerosas narraciones populares. A menudo los enemigos quedan inmovilizados por alguna práctica mágica relacionada con la bebida. La más frecuente es la mención de un vaso vuelto del revés, pues esta imagen es propia de los cuentos-novela con el motivo conocido como “el rey y el soldado” (The

King and the Soldier) (AaTh 952), en el que un caminante vence a los bandidos gracias a que primeramente pudo inmovilizarlos. El motivo de hacer la magia con un vaso vuelto del revés es frecuente en las leyendas históricas sobre bandoleros y es un motivo interétnico, común a varios bandidos carpáticos, entre ellos, al bandido silesiano Ondráš de Janovice.

Desde el punto de vista estilístico es notable el anacronismo “kilómetro”.

Gašparíková I C 2 a. Krzyżanowski 8252.

Jánošík era un bandolero famoso. Iba de correría a Polonia, Silesia y Moravia. Una vez ocurrió no lejos de aquí, en el pueblo de Malinovec, en Moravia, Jánošík entró en la taberna de Drabina y pidió aguardiente. Entre tanto le rodeó el ejército con intención de capturarlo. Jánošík acabó de beber tranquilamente, puso el vaso con el fondo hacia arriba y salió sin prisas. Estaba rodeado por todo el ejército, pero él atravesó sus filas sin que nadie lo viera ni lo detuviera. Cuando estaba casi a un kilómetro de la aldea, encontró a un chico. Le ordenó entrar en la taberna y poner el vaso con el fondo hacia abajo. Cuando el joven lo hizo, los soldados, hasta entonces convertidos en piedra, empezaron a moverse. Pero, mientras tanto, Jánošík ya estaba lejos. Como recuerdo de este acontecimiento se conserva en esa taberna una imagen de Jánošík pintada en un gran cuadro.

(GT, 119, 58) (Narración de Ján Masnica, Vysoká nad Kysucou, 1950)

EL DIVÁN DE JÁNOŠÍK

Narración etiológica que explica el origen de una forma de una roca como consecuencia de que Jánošík se acostó en ella.

Gašparíková I D 2 bc. Krzyżanowski 8252.

En Hnúšťa en Skaliny hay una roca que se llama el Diván de Jánošík. Cuando en cierta ocasión perseguían a Jánošík, éste se sentó en dicha roca, la cual se puso al rojo vivo y empezó a quemar, de modo que nadie se podía acercar. Y Jánošík se echó una cabezada en esa roca, y cuando los panduros se fueron, siguió su camino.

Y allí se quedó una huella, de cuando Jánošík se acostó en esa roca.

(GT, 120, 62) (Narración de Helena Belicová, Likier, 1950)

LAS LÁGRIMAS DEL PATO DE ORO

La leyenda etiológica que explica el origen del nacimiento del río Rimava.

Gašparíková I D 2 f. Krzyżanowski 8252.

En Klenovec había un puente y en el arroyo había un pato de oro. Debajo de Veper habitaba un hada y Jánošík estaba bajo su protección.

Cuando una vez en Klenovec perseguían a Jánošík, él atravesó el puente y cuando corrían por él los panduros, el puente se rompió y se mojaron todos.

Era la obra de esa hada.

Cuando a Jánošík lo mataron, el hada se convirtió en aquel pato de oro y no paraba de llorar. De sus lágrimas nació el río Rimava.

(GT, 121, 64) (Narración de Michal Jakabčic, Klenovec, 1950)

DICEN QUE EL AMOR ES UN MAL CONSEJERO

Jánošík reveló a su novia dónde tenía escondida su fuerza. La novia contó el secreto a su madre, y aquella hizo llamar a los soldados. Les aconsejó que le cortaran el cinturón, y así lo vencieron. En la horca no demostró el bandolero nada de miedo e incluso fumó allí una libra de tabaco.

La versión de la traición del bandido por su novia y de la ayuda de la vieja en su captura, la cual aconsejó a los guardias que le cortaran su cinturón mágico, tiene correspondencia con las baladas sobre la captura de Jánošík. El motivo de la fuerza que reside en el cinturón seguramente tiene origen en los cuentos maravillosos (cf. AaTh 590, MI K 975). La captura debida a la traición de una mujer podría incluso remontarse al motivo bíblico de Sansón (Jueces XIII – XVI).

Gašparíková I C 1 ba, o C 3 a (cf. AaTh 590, MI K 975) + C 4 a. Krzyżanowski 8252 IV a (d) + V c.

Dicen que el amor es un mal consejero. Esto se demostró también con Jánošík. Él tenía su amada y la visitaba a menudo en Palúdzka. A ella le reveló, dónde tenía escondido su poder. Pero la mujer no es capaz de guardar ningún secreto. La amada se lo contó a su madre. Y esa vieja, aunque le gustaba que un bandolero tan importante hiciera visitas a su hija, sintió deseos de cobrar la gran recompensa que ofrecían por la cabeza de Jánošík, y un día cuando vino de visita, lo denunció al terrateniente.

Los guardias rodearon toda la casa. Pero Jánošík no tuvo miedo ante tamaña superioridad de fuerzas. ¡Pues que podrían hacerle aunque fueran todos los soldados del mundo! Porque él era invencible. Empezó una lucha tenaz. La suerte vacilaba entre uno y otro lado. Parecía que iba a vencer Jánošík. Pero la vieja temía que Jánošík se pudiera vengar de ella, y por eso gritó a los guardias que le cortaran el cinturón, porque allí residía su poder.

Y así fue, en cuanto cortaron su fibra mágica, Jánošík cayó al suelo sin fuerza. Lo juzgaron y lo ejecutaron. Colgado del gancho todavía fumó en su pipa una libra de tabaco.

(GT, 119, 59) (Narración de Ivák, Dolný Liptov, 1950)

4. LA MUERTE DEL BANDOLERO

SOBRE JÁNOŠÍK (III)

Entre los episodios más emotivos de las once narraciones tituladas *Sobre Jánošík* publicadas en G SLR, 402, 11, se cuenta el episodio sobre la captura del bandolero, su encarcelamiento y su ejecución. La narración contiene los elementos típicos de las versiones folclóricas sobre estos acontecimientos: la “valaška” rompe todas las puertas, pero no puede con la última; a Jánošík lo capturan gracias al consejo de la vieja de arrojarle guisantes a los pies; le cortan el cinturón en el que está oculta su fuerza mágica; el bandolero fuma tres libras de tabaco en la horca y menosprecia el perdón del rey. Los elementos que encontramos en esta leyenda corresponden en gran medida a la manera de representar la última etapa de la vida de Jánošík en las baladas populares. En la narración aparecen dos fragmentos de canciones populares, muestras de la lírica pastoril-bandolera y termina con una fórmula propia de los cuentos maravillosos.

Gašparíková I C 3 a + I C 1 a + (cf. AaTh 590, MI K975) + I C 4 a.

Cuando Jánošík volvió, su novia le esperaba con alegría, pero por la noche soñó que a él y a sus compañeros no les irían bien las cosas. Temía mucho por él y por la noche no quería que saliera a robar. Pero aquella noche Jánošík se juntó con sus compañeros y se fueron a asaltar a un magnate, que era muy rico. Le despojaron de todo, le robaron todo el dinero. El dinero que le quitaron cabía en doce carros.

A la mañana siguiente el magnate mandó grandes ejércitos a buscar al bandido Jánošík y a sus compañeros. Rodearon toda la montaña y capturaron a Jánošík con cuatro compañeros suyos.

Un día después del juicio colgaron a todos sus compañeros y a él le iban a colgar el último. Cuando le iban a colgar, Jánošík cantaba:

*Bajad, ovejas, bajad,
de esa alta roca,
el joven Jánošík
ya está capturado.*

Y cuando ya colgaban a Jánošík, no podían izarlo, y ni siquiera juntando siete regimientos. Porque cuando dijo a su “valaška”: «¡Defiéndeme!» ella hacheaba a diestro y siniestro y a todos hería. Como nadie podía acercarse a él, lo encerraron en una cárcel, donde había siete puertas. Allí lo tenían atrapado.

Aquí dice Jánošík a su “valaška”:

«Desgraciada criatura, hachita mía, ¡hachea!, porque las cosas van mal.»

Y ella empezó a hachear, enseguida rompió seis puertas, pero la séptima, por esa palabra “desgraciada”, no la pudo romper.

Jánošík se quedó atrapado allí, pero no le podían coger ni atar de ninguna manera, entonces hicieron traer a una vieja de ciento cincuenta años y esa gritó desde la estufa:

*«¡Arrojadle guisantes,
le perderéis el miedo!»*

Y después:

*«¡Cortadle el cinturón,
acabaréis con él!»*

Ellos la obedecieron, enseguida ataron a Jánošík y al cuarto día le iban a juzgar. La justicia le condenó: tenía que colgar de las costillas durante tres días. Le colgaron de las costillas en la horca; pero él les pidió tres libras de tabaco para fumar allí, para no aburrirse. Y cuando fumaba y colgaba de las costillas, sólo cantaba:

*¡Bajad, cabras, bajad,
de esa alta roca,
el joven Jánošík,
no os seguirá más!*

El pueblo humilde sintió mucha pena por Jánošík, escribieron una carta a María Teresa, que por qué los señores mataban a un hombre tan bueno como Jánošík. María Teresa ordenó que enseguida, si todavía estuviera vivo, le bajaran de la horca y le pusieran en libertad, porque no había matado a nadie, y el que hubiera robado no era un delito tan grave como para ser colgado. Cuando le iban a bajar de la horca, Jánošík les dijo:

«¡Ya me habéis asado, ahora comedme!»

Cuando Jánošík murió, el pueblo lo hizo enterrar en un bonito panteón. En su tumba crecen hermosas violetas hasta hoy. La barba de Jánošík todavía crece, cada siete años una bella doncella de Luptov le afeita.

Y los humildes han llorado por Jánošík hasta el día de hoy, porque les ayudaba con dinero y con otras cosas.

Y colorín colorado, este cuento se ha acabado.

(G SLR, 402, pág. 787) (Narración de Štefan Labuda, Porúbka, 1930/1931)

DESDE CUÁNDO LIPTOV PAGA MULTA AL REY

Esta leyenda es una biografía continua del héroe desde el momento de hacerse bandido hasta la horca. Se unen en ella los siguientes episodios y motivos: la primera fechoría, el castigo de la mujer miedosa clavándole clavos, la captura en la taberna con ayuda de los guisantes arrojados, el corte del cinturón mágico y la multa por haber matado a Jánošík, que tiene que pagar el condado de Liptov. En la leyenda se hace hincapié en el lema de Jánošík de robar a los ricos y socorrer a los pobres.

Esta variante de la leyenda difiere de la versión más tradicional sobre el final de Jánošík: el bandolero no acaba en la horca, sino que lo matan en una pelea tabernaria. Además, no le quitan la vida los señores feudales, sino unos mozos aldeanos, porque les había echado de la taberna.

Es interesante que para la mentalidad actual el comportamiento de Jánošík no está del todo de acuerdo con su imagen de hombre generoso. No sólo castiga a una pobre mujer por tenerle miedo, sino que le da una lección también a su marido. Por entre los comentarios del marido acerca de Jánošík se hacen oír las creencias populares sobre las fuerzas impuras que supuestamente ayudaban a los bandidos. Efectivamente, no se trataba sólo de creencias populares. En la época de Jánošík incluso la gente tenida por culta creía que los bandidos se ayudaban de la magia para cometer sus fechorías. De esto da testimonio el hecho de que durante el juicio preguntaran a Jánošík si tenía relación con fuerzas impuras y si había robado en iglesias.

En la narración son interesantes las variaciones del nombre del bandolero: Jan, Janoš, Jánošík.

Gášparíková II C 2 a + I B 4 f + A 1 d* + C 1 a (cf. AaTh 590, príp. MI K 975) + C 4 c. Krzyżanowski 8252 I g + II c + IV ed + V (d).

Janko (Jan, Janošík) tenía una cueva en Turiec, todavía hoy sigue allí. Estaba firme en su decisión de robar a los ricos y repartirlo entre los pobres. Al iniciar su vida de bandido, primero robó a su padre.

El padre vendió unos bueyes por trescientos ducados, pero después encontró a un bandolero y él le preguntó:

«¿De dónde vas?»

Y él le contestó:

«Vuelvo de la feria, he vendido los bueyes.»

Y el bandido dijo.

«Entonces me darás el dinero, y si no me lo das, aquí mismo pierdes la vida.»

Y el padre se lo dio.

Y por la noche llegó el viejo padre a casa y se lamentó a su mujer:

«Me fue muy mal, he vendido los bueyes, pero un bandido me robó.»

Y luego llegó a casa ese mismo bandolero, pero el padre no lo reconoció, y se lamentó de que había encontrado un bandido en los montes.

Y Janko le dijo:

«Sí, padre, era yo, aquí tiene su dinero y ahora voy a hacerme bandolero,» – y dijo: «¡Qué-dese con Dios, padre mío!»

Entonces se fue al monte, encontró una mujer y le preguntó:

«Mujer, ¿a dónde vas?»

«Voy,» dijo, «a la ciudad.»

Y él le dijo:

«¿Y no temes a ese Janko, ese gran bandido?»

Y ella le dijo:

«Sí que le temo. A unos quita y a otros les da.»

Y dice el bandido:

«No temas, no te hará nada. Vete y cómprame unas tachuelas y vuelve, te esperaré en el monte.»

Ella se fue y compró tachuelas por dos grosos. Y después volvió y se las dio. El bandido dijo:

«Tienes que tumbarte boca abajo, para que te enteres que yo soy ese bandolero.»

Y le clavó las tachuelas en los talones.

«Te lo mereces por temerme tanto. Otra vez no me temas si eres pobre – yo quito sólo a los ricos, a los pobres les doy.»

Y luego la soltó. La mujer dijo:

«No quiero encontrar más a Janko,» y volvió llorando a casa.

Su marido le preguntó por qué lloraba. Ella le contó lo que le había sucedido.

«No grites, yo iré y le dispararé.»

Pues bien. Jánošík estaba protegido por un sortilegio de su madre, nada le podía hacer daño.

Vino con el fusil, disparó a Jánošík, pero las balas le rebotaron.

«¿Tú me disparas?» dice Janoš. Le agarró y le ató a un árbol donde había hormigas.

Y él le pedía misericordia, porque las hormigas le estaban mordiendo.

«¿Qué haces aquí?, vecino,» le preguntó un hombre que andaba por allí.

«Me lo hizo Jánošík», dice. «Yo le disparé, pero las balas le rebotaron. No sé qué demonio o diablo está en él.»

El vecino le desató y él juró que nunca más iría contra Janoš.

Luego Jánošík entró en una taberna, los mozos bailaban allí y él los miraba. Él también quiso bailar en solitario. Pero los mozos no se lo quisieron permitir. Se enfrentaron a él y le quisieron echar de la taberna. Pero Janko les echó a todos y se sentó a la mesa.

Vino una vieja y ella aconsejó:

«Id por un saco de guisantes.»

Y cuando lo trajeron, ella dijo:

«Tirad esos guisantes por toda la taberna.»

Y los tiraron. Y otra vez se pelearon. Pero no podían vencer a Janošík.

Y la vieja aconsejó:

«Coged una navaja y cortadle la cinta de los pantalones.»

Y cuando le cortaron esa cinta, no podía defenderse y lo mataron.

A Janošík lo mataron en Liptov. Por eso, porque no debieron haberlo matado, el distrito de Liptov tiene que pagar anualmente cincuenta florines al rey, mientras no críen a otro como él. Y han tenido que pagar hasta ahora.

(GT, 85, 13) (Narración de Gašek y Komeda)

DESPOJABA A LOS RICOS Y DABA A LOS POBRES

La narración es una fluida biografía de Jánošík, formada por un conjunto de motivos consagrados por la tradición: la infancia, la huida al monte como expresión de protesta social, la captura gracias al consejo de una vieja de arrojarle guisantes, el perdón del rey y la multa que tiene que pagar el condado de Liptov por haberlo matado. En el pasaje referido a la infancia está expresadamente subrayada la edad de doce años, cuando Jánošík empezó a sentir la vocación de convertirse en bandolero. Una diferencia de la versión popular generalmente conocida es el hecho de que es el propio Jánošík quien solicita el perdón del rey y se ofrece para servir en su ejército.

Gášparíková I B 1 a + C 1 a (cf. AaTh 590, resp. MI K 975) + C 4 ac. Krzyżanowski 8252 II (a) + IV (c) + V d.

Él era de las tierras altas, de padres muy pobres y tenía sólo doce años cuando sintió que, en los tiempos del “Urbár”¹⁴⁰, los señores explotaban mucho al campesino. Le enfurecía sobremanera que tuvieran que vivir en semejante esclavitud. Empezó a sentir furia contra los señores y reunió amigos a su alrededor para liberarse de dicha esclavitud.

Una vez, cuando vinieron los señores a llamar a los campesinos a trabajar, se enfureció y se opuso, y dijo que no iría. Y luego pensó: «hasta ahora los señores nos han estado robando a nosotros y ahora seremos nosotros quienes robaremos a los señores.» Así empezó a ejercer el bandolerismo con sus amigos. Despojaba a los ricos y daba a los pobres.

Luego los señores le empezaron a perseguir, a él y a sus amigos, y tuvieron que esconderse en los montes. Le capturaron en el condado de Luptov. Pero no podían de ninguna manera ni atarlo ni vencerlo. Entonces fueron a pedir consejo a una vieja, cómo podrían vencerle. Y ella les dijo que le cortaran el cinto de los pantalones. Le cortaron el cinto, luego le ataron y le iban ejecutar en la rueda.

Jánošík dijo que si le dejaran en paz, serviría al rey, él solo por todo un regimiento. Y luego el rey contestó que le perdonaba la vida. Pero cuando vino la carta, ya estaba en tal malas condiciones que no quería vivir sin ganas, y dijo:

«Primero me habéis cocido, ahora comedme.»

Y Luptov tiene que pagar al rey multa hasta ahora.

(GT, 88, 16) (Narración de Zuzana Múková, Jasenová)

SOBRE JÁNOŠÍK (IV)

La narración repasa en estilo conciso los datos generalmente conocidos de la vida de Jánošík y de su cuadrilla. Está subrayada la imagen de Jánošík como bandolero no violento, protector y benefactor de los humildes. El final, la explicación de la muerte de Jánošík, el castigo de sacarle los ojos y el derribo de las columnas, difiere de las versiones tradicionales sobre su muerte en la horca. Probablemente se trate, como en otras leyendas de este ciclo, de una contaminación de la historia bíblica de Sansón. También se expresa la convicción de que Liptov tiene que pagar una multa.

¹⁴⁰ Véase nota n° 21.

Es interesante la etimología popular de la antigua medida de longitud “ríf”, es decir, “laket” (0,779 m), en español “codo”. Allí se unió y confundió la imagen de medir la tela “od buka do buka”, es decir, “de haya a haya”, con una imprecisa imagen de “merat’ plátno na rífy”, es decir, “medir el lienzo por codos”.

Gašparíková I B 4 e + I C 4 c.

La gente decía de Jánošík, que Euptov tiene que pagar por Jánošík. Jánošík tenía una cuadri-lla. Eran doce. Él no mataba ni asesinaba a la gente. No hacía nada de aquello. Sólo perseguía con sus hombres a esos condes, cuando sabía que eran ricos, que tenían abundancia de todo, y de las casas donde tenían de todo se llevaba todo que podía. Y luego lo regalaba a la gente humilde. Medía la tela de haya a haya. Eso eran los codos.

Luego lo capturaron en Euptov y allí lo encarcelaron. Se dice que le sacaron los ojos para que no pudiera andar ni huir. Después agarró un zaguán, que estaba sostenido por unas colum-nas, y lo sacudió de tal modo, que lo derribó, de modo que así le llegó su fin.

(G SLR, 112) (Narración de N. Lang, Banská Belá, 1935)

5. EL LEGADO DEL BANDOLERO

LA “VALAŠKA” DE JÁNOŠÍK EN UN HAYA

La imagen de la “valaška” clavada en un haya para que no caiga en manos de gente indigna es común a la prosa y a las canciones sobre Jánošík.

Gašparíková I A 2 a. Krzyżanowski 8252 I (f).

La “valaška” de Jánošík era mágica. Cuando le iban a capturar, él la clavó en un haya en Král’ova ho’la y el árbol creció a su alrededor hasta envolverla. Y eso era bueno. Porque de otra manera podrían apoderarse de ella los señores que le colgaron y, en tal caso no estaría en buenas manos. Pues ella estaba creada para quien socorría a los pobres y no para aquellos quie-nes les perjudicaban.

(GT, 120, 60) (Porúbka, 1950)

EL TESORO A PIE DEL MONTE ZÁMČISKO

El tesoro bajo Zámčisko está vigilado por un jabalí y lo conseguirá sólo aquél a quien el jabalí no logre adelantarlo corriendo a través de tres predios. El tesoro bajo Kriváň está escondido en el lugar dónde se da el primer rayo de sol el día de San Juan.

Estos elementos, que son propios de las leyendas sobre tesoros, suelen ser comunes a la tradición folclórica universal: por ejemplo, el tesoro suele estar guardado por un personaje demo-níaco, o el tesoro puede ser encontrado sólo cumpliendo con alguna condición difícil, etc. El motivo de un animal o un ser diabólico con un manojó de llaves en el morro podemos encontrar-lo en muchas leyendas europeas, y está relacionado con las creencias populares de que los teso-ros se abren con una llave. El lugar indicado por el primer rayo de sol también es un motivo inter-nacional. Por el contrario, el motivo de encontrar el tesoro con la ayuda de una escalera es poco frecuente, y en las leyendas de otros pueblos no se encuentra un motivo similar.

Gašparíková I D 1 a. Krzyżanowski 8253 c.

Un tesoro de Jánošík está guardado al pie del monte Zámčisko. Ese tesoro está vigilado por un jabalí. Ese jabalí tiene en el morro una llave de oro del castillo en el que está el tesoro. El día de la Ascensión, a las doce ese jabalí se acerca al pozo y si hay un hombre cerca, le dice:

«Tú serás rico, yo te doy la llave del castillo en el que está ese tesoro, si corres a través de tres predios de tal modo que yo no te pueda adelantar.»

Un mozo probó suerte, corrió a través tres predios y cuando ya se acercaba a la meta y le faltaba sólo saltar por encima del arroyo, en ese momento el jabalí le adelantó y nuestro mozo ciertamente se quedó sin tesoro.

Del tesoro de debajo del monte Kriváň se dice que está en el lugar donde sale el sol el día de San Juan. Allí es donde iluminan los primeros rayos de sol. Debajo de ese lugar Jánošík tenía una cabaña de madera tallada, donde se reunía con sus amigos. Eso era en Vyšné Košarisko. Otro tesoro está escondido en Sokolské skaly, bajo el río Čierny Váh. Este tesoro lo puede alcanzar aquél que construya una escalera o unos bancos, y trepando pueda llegar hasta el dinero, que está muy alto, algo así como veinticinco metros.

Después de la muerte de Jánošík su banda se deshizo. Sólo a algunos pocos llegó a reunir Uhorčík, quien se convirtió en su capitán y su actividad alcanzó hasta Nové Mesto pod Šiatrom. Cuando la gente los veía, siempre les zaherían diciendo:

«Los bandoleros vienen, ¿habéis pagado el peaje?»

(GT, 167, 117; G SLR, 73) (Narración de Mišo Gajdoš-Mišuraj, Východná, 1934)

LA LLAVE DE LOS TESOROS

En las leyendas populares, la obtención de los tesoros suele estar condicionada a unos requisitos de tipo mágico muy difíciles de cumplir. La leyenda se incluye en el ciclo de las narraciones sobre supersticiones relacionadas con la noche de San Juan, y las narraciones sobre los pozos de bandidos.

Gašparíková I D 2 e. Krzyżanowski 8253 c.

En Veper se encuentra un pozo con el que está relacionada una leyenda que asegura que es profundo como un lago de montaña y que no tiene fondo. A este pozo se dice que tiró Jánošík la llave de sus tesoros con la condición de que la pudiera obtener sólo aquél que hubiera nacido la noche de San Juan, aquél que durante la noche de San Juan buscara la llave en el pozo y abriera una caverna secreta oculta entre los peñascales precisamente a medianoche. Pero hasta hoy todavía no se ha encontrado tal hombre y nadie ha conseguido el tesoro.

(GT, 174, 127) (Según L. A. Reuss. Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti)

JÁNOŠÍK Y LOS TESOROS

Según la leyenda, en muchos lugares montañosos están escondidos los tesoros de Jánošík, bajo las rocas y protegidos por un poderoso espíritu. Además de la mención del tesoro, que forma el epílogo de la narración, la leyenda es interesante por el hecho de describir la manera de cómo el bandido trataba lo que era propiedad del rey. Se constata que los carros cargados con el tesoro real, o bien los atacaba, o, todo lo contrario, los acompañaba como escolta para que nada les ocurriera. El motivo del bandido que se muestra como protector de lo que pertenece al rey es común a varios bandidos europeos, y probablemente esté inspirado en la literatura culta.

El motivo de verter dinero en un foso para que nadie pueda aprovecharse de él, encuentra paradero en la balada conocida bajo el íncipit *En la colina de Cvanglovo* (ACE).

Gašparíková I B 4 a + I D 1 a.

Según la leyenda popular, Jánošík a menudo atacaba los carros con los ducados acuñados en Kremnica y transportados a las arcas reales. Otras veces, el propio Jánošík daba escolta a los carros, para que nada de la propiedad del rey se perdiera, por si sus vigilantes se mostraban débiles o miedosos. En otras ocasiones, arrebatava los táleros y los ducados y los vertía en un foso o bajo las rocas, para que nadie tuviera provecho de ellos, ni los señores, ni los bandidos. No hay ni una aldea en donde bajo alguna roca no se oculte algún tesoro de Jánošík, pero nadie los podrá conseguir, a menos que su espíritu sea igual al de Jánošík.

(Polívka, V, V, 15) (Tomado de Pavol Dobšínský, Obyčaje, página 91)

UN BANDIDO DE PIEDRA GUARDA EL TESORO

La narración se cuenta entre leyendas sobre los intentos, fructuosos o no, de conseguir el tesoro.

El guardián de los tesoros es un bandido convertido en piedra, al que embrujó el propio capitán Jánošík. Sólo podrá conseguir el tesoro aquel que cumpla unas condiciones muy exigentes. Uno tiene que poseer una hierba mágica, arrancada a medianoche en la noche de San Juan, y luego pasar agachado por debajo de las piernas del guardián, o bien, puede llegar con siete polluelos negros y uno blanco y dejar que ellos escarben el tesoro. El motivo de escurrirse entre las piernas abiertas (MI, D 798), al igual que el de la hierba que tiene poder mágico (MI, D 965, D 975), están internacionalmente difundidos.

Gašparíková I D 1 bc. Krzyżanowski cf. 1529 A*.

A Mochnatá dolina se puede llegar Racová arriba, a través de Lipka, por debajo de Sedlo, doblando a la derecha. Allí hay un valle muy pequeño y en el lado derecho hay muchas rocas cubiertas de musgo. Por eso ese valle se llama Mochnatá, es decir, "La Musgosa".

Hay allí también un tesoro, los más viejos dicen que uno de Pohorelec se construyó una casa con el dinero que se trajo de allí. Cómo lo consiguió, eso no lo podemos saber, sólo es verdad que el dinero está allí.

Lo dejaron unos bandoleros, que llevaban dinero desde el castillo de Muraň hasta el condado de Liptov, pero les perseguían los panduros, de modo que tuvieron que dejar el dinero en el valle de Mochnatá y todo eran táleros de oro. Pero cuando allí los dejaron, fue necesario que alguien los guardara, pero nadie lo quiso hacer. Entonces el capitán Janošik se enfureció y a uno de ellos lo embrujó –porque él tenía poderes mágicos– para que guardara el tesoro hasta que alguien encontrara ese dinero o hasta que alguien lo relevara. Porque él hace guardia a caballo entre dos peñascos y al tesoro sólo se puede acceder pasando por debajo de sus piernas. Pero el truco consiste en que si uno no tiene una hierba mágica, que hay que arrancar a medianoche en la noche de San Juan, al pasar se convierte en piedra.

Y un hombre que llegó allí dijo que allí había mucha rocas que parecían personas.

También hay otra manera de acceder al tesoro. Hay que coger pollos negros de una gallina negra y criar siete pollos negros como el carbón y uno blanco. Con ellos se puede ir allí y ellos excavarán ese tesoro. Aunque los jóvenes de hoy ya no creen que ese dinero esté allí, yo sólo les digo que habrá aún en el mundo un hombre afortunado que consiga ese dinero, pero tiene que tener cuidado, porque no es bueno andarse con esas brujerías.

(GT, 170, 121) (Narración de Vojtko-Kubanda, Pohorelá, 1950)

EL ÚLTIMO BANDOLERO ENSEÑA EL CAMINO HACIA EL TESORO

Los tesoros están guardados por la magia y a quien quisiera apoderarse de ellos sin el permiso de sus guardianes o de su encantamiento protector, no le irá bien. La trama de esta leyenda pertenece al ciclo conocido como “el último bandolero descubre el tesoro”. Según muchas leyendas sobre tesoros (v. gr. G SLR, 359; G SLR, 364), el último bandolero suele estar comprometido con el juramento de no revelar el escondite. Si rompe dicho juramento le alcanza un castigo: o muere o queda ciego.

Gašparíková I D 1 ac. Krzyżanowski 8253 c.

Sobre Príboj hay una roca y en ella está la caverna de Jánošík. Cuando a Jánošík le ahorcaron –porque una gitana le hizo resbalar en los guisantes en una taberna– y también capturaron a cinco de sus amigos, aquél que quedó en libertad habló de esta cueva a unos tejedores.

En un lugar arriba de Príboj debe haber una píceca y de ella cuelga la llave de esa cueva. Pero hay que buscarla, porque el mismo Jánošík ya no sabía a ciencia cierta dónde estaba. En esa cueva hay cuatro habitaciones. En la primera hay un soldado de cobre con un fusil oxidado. Apunta a todo el que entra. Pero no hay que tener miedo, porque nunca disparará el fusil. En la siguiente habitación hay una artesa llena de monedas de cobre, y en la siguiente llena de monedas de plata, y en la última llena de monedas de oro.

Los tejedores empezaron a buscar enseguida ese tesoro. Al bandido lo llevaron consigo. Cuando ya estaban cerca de Kubín, ese bandido se quedó ciego y los caballos no querían seguir por mucho que les pegaran. Después los tejedores quisieron llegar andando a Príboj. Encontraron la llave, pero el tesoro no pudieron encontrarlo, ni el camino hacia sus casas y debieron quedarse allí para siempre. Nadie les volvió a ver, ni a ese bandido ciego que les había enseñado el camino hacia el tesoro.

La cueva sigue allí hasta hoy día. El camino de entrada está embaldosado, el camino de salida está empedrado. Pero la entrada misma ya se ha derrumbado.

(GT, 171, 122) (Narración de Košťálová, Ústie, 1950)

CÓMO UN VECINO DE DETVA CONSIGUIÓ MUCHO DINERO

El tesoro se puede conseguir también con astucia. Un vecino de Detva pudo cumplir con la condición para acceder al tesoro, interpretando dicha condición a su manera. En la leyenda encontramos reflejada la creencia sobre el poder mágico del número doce.

Gašparíková I D 1 c. Krzyżanowski cf. 1529 A*.

En una cueva debajo de Katruška en Poľana Jánošík tiene guardados sus tesoros. Quien quiera acceder a ellos, tiene que llevar consigo doce hermanos de unos mismos padre y madre, y luego ya puede coger cuanto plata y cuanto oro le plazca.

¿Cómo cumplió nuestro vecino de Detva esta condición? En el corral tenía una gallina y un gallo. Observaba los huevos y, conociendo por experiencia cuál correspondía a un macho y cuál a una hembra, los huevos de los que iban a nacer gallos los puso a incubar bajo la gallina. De este modo salieron de los huevos doce hermanos gallitos. Luego los metió en una alforja y la noche de San Juan se acercó a la cueva. Entregó al espíritu los doce hermanos y luego ya pudo coger tanto dinero cuanto se le antojó.

(GT, 170, 120) (Narración de Ferienčík, Detva III, Slovenské noviny 8, 1893)

JÁNOŠÍK EN SENOHRAD

La leyenda consta de tres episodios. El principio tiene forma de una leyenda local etiológica, que da explicación de unos fenómenos naturales inusuales (la forma de una roca) como si fuera la huella de Jánošík. La siguiente situación ilustra la generosidad sin límite del héroe, el bandido arroja ducados entre los pobres. El tercer episodio se incluye dentro del ciclo de narraciones sobre tesoros difundidas internacionalmente. El papel de guardián de tesoros es desempeñado un ser demoníaco: un gran y desconocido perro. La última frase expresa la creencia popular de que el tesoro de Jánošík sólo puede conseguirlo una persona que sea digna de él.

Gašparíková I A 1 a + D 2 c + B 4 e + D 1 a. Krzyżanowski 8252 II (h) + 8253 c.

Cuando Jánošík andaba por el mundo, una vez necesitó urgentemente trasladarse al predio de Senohrad y, por eso, del monte Javorie saltó directamente al monte Žiar, dónde en la roca todavía hoy se puede ver impresa la huella de su abarca. Luego se dirigió colina abajo, porque allí arriba soplaban un fuerte viento, y debajo de Žiar se acostó en la roca, de modo que los pastores todavía hoy pueden enseñar su cama, horadada en la roca.

Después de dormir a gusto, cuando se despertó, vio cómo sufría la gente al trabajar esa tierra tan árida, empezó a recorrer el lugar y a regalar ducados a manos llenas, para que los pobres tuvieran por lo menos un poco de ayuda.

Luego se dirigió hacia la aldea de Stružna, para lavarse y beber agua fresca del caño. Allí también escondió los ducados que le sobraron, porque ya se preparaba para ir por el mundo robando a los señores. Por eso la gente en ese lugar suele ver un gran y desconocido perro, que vigila aquel tesoro, porque todavía no nació ningún hombre que merezca apropiárselo.

(GT, 100, 33) (Según la narración de Mária Lazarová apuntó a la crónica de la localidad de Senohrad I. Baránek)

UNA ROCA PUESTA DEL REVÉS

En esta leyenda sobre un falso tesoro, llena de sentido de humor, se hace una vez más alusión a la extraordinaria fuerza física de Jánošík.

Gašparíková I A 1 a (c). Krzyżanowski 8252 II.

Jánošík también hacía rodar peñascos gigantes.

También aquí en nuestro predio había una roca tan grande, que podía dormir en ella cómodamente hasta un hombre. Y Jánošík esculpió en esa roca:

«Quién le de la vuelta a esta roca, ¡a fe que no lo hará sin recompensa!»

Entonces llegaron allí unos hombres con unos bueyes y cavaron bajo esa roca, para poder darle la vuelta. Y cuando la pusieron del revés, en el otro lado estaba escrito:

«Muchas gracias. Hace ya demasiado tiempo que estoy acostada de este lado.»

Bromas así las solía gastar Jánošík.

(GT, 103, 39) (Narración de Ján Sendecký, Vážec, 1950)

VDOVČÍK

1. LOS HECHOS DEL BANDOLERO

CÓMO SE HIZO BANDOLERO

Mišo Vdovec se hizo bandolero porque no quería segar un prado.

Gašparíková I B 1 b. Krzyżanowski 8253.

Mišo Dovec era pastor a las órdenes de Ján Ďuran, quien era rabadán del conde y había estado a su servicio unos sesenta y seis años. El conde se lo había traído de Eslavonia.

Una vez Ďuran mandó a Mišo segar el prado de la aldea.

Pero Mišo dijo: «¡Mi padre murió por la guadaña, pero yo no moriré!»

Y se hizo bandolero.

(GT, 121, 65) (Narración de Ján Miklôšik, Rožňava, 1951)

CÓMO DOVČÍK ROBÓ A SU PADRE

Las leyendas sobre Vdovčík, al igual que las baladas, adoptan directamente motivos que previamente habían estado relacionados con Jánošík. En este caso se trata del episodio sobre el primer robo, en el que el bandido roba a su propio padre.

Gašparíková II C 2 a. Krzyżanowski 8252 I g.

El bandolero Dovčik era de Henckovce. Allí vivía con su padre.

Una vez el padre se fue a la feria de Jelšava. Su madre le dijo:

«Si vas por el monte, alguien te puede robar el dinero. Allí viven bandidos, te quitarán todo.

¿Quién te acompañará a la feria?»

El padre dijo:

«¿Quién me quitaría el dinero?» Él no tenía miedo.

El joven Mišo Dovčik dormía en la estufa y oía lo que hablaban entre sí. Cuando el padre salió, Mišo salió tras él.

El padre vendió los bueyes en la feria de Jelšava y volvía a su casa. Mišo Dovčik se escondió en el bosque, esperándolo. Se puso ante él:

«¡Eh, para! ¡La bolsa o la vida!»

Y el padre le entregó enseguida el dinero. Mišo luego salió del bosque. Cuando el padre volvió a casa, Mišo otra vez dormía en la estufa. El padre se quejó a la madre, de que en el monte había encontrado a un bandido y le había quitado el dinero.

Mišo lo oyó y dijo a su padre:

«Ves, padre, decías que tendría que ser un pedazo de hombre el que te pudiera robar. Y yo te quité el dinero y eso que no soy tan fuerte.»

Y luego, vista la suerte que tuvo con su padre, se hizo bandolero.

(GO, 91, 68) (Narración de Júlia Gondová, Kobeliarovo, distrito Rožňava, 1951)

EL FLORÍN DEVUELTO

La leyenda da testimonio sobre el desprestigio del bandido en la época de Vdovčík: el bandolero no se dedicaba al bandillaje para ayudar a los pobres ni para castigar a los ricos, sino que robaba por su propio interés. Igualmente, el bandolero no se guía por ninguna sensibilidad social a la hora de elegir sus víctimas.

Gašparíková I B 4 c. Krzyżanowski 8253.

El maestro de Jelšava cada domingo iba a pie a Štítnik para jugar a las cartas. Siempre llevaba consigo dos florines para jugárselos.

Un domingo, cuando, como habitualmente, se dirigía a Štítnik, le sorprendió Dovec y le dijo:

«¡La bolsa o la vida!»

El maestro le entregó los florines y empezó a quejarse de que qué modales eran éstos de robar a una persona mayor. Que no habría pasado nada, si le hubiera robado al salir de Jelšava. Pero le daba rabia que ahora, después de haber andado tanto camino, le tocaba regresar, porque ya no tenía dinero para jugárselo. A Dovec le dio pena y le devolvió un florín diciendo que le devolvería también el otro, si no fuera porque lo necesitaba.

(GO, 91, 69) (Narración de Ján Miklôšik, Rožňava, 1951)

EL TABARDO ROBADO

El desprestigio del bandolero se acentúa cuando sus hechos están motivados por intenciones completamente delictivas. Las leyendas cuentan cómo Vdovčík robó un tabardo a un joven que guardaba avena o se apoderó del abrigo nuevo de un campesino (GT, 127, 75) (*El robo de un abrigo-Krádež kabanice*).

Gašparíková I B 4 c. Krzyżanowski 8253.

El abuelo de mi esposo decía que de joven guardaba avena arriba en Šafránkovo. Tenían que encender hogueras, porque los jabalíes entraban en la avena.

Una vez también encendió una hoguera y se acostó a dormir. Se acercó Dovčík. El abuelo tenía un tabardo nuevo. Y Dovčík le dijo:

«¡Jano, dame ese tabardo!»

«Mišo, espero que seas sensato y no me lo quites. ¡Es completamente nuevo!»

Pero él, ni caso, y siguió erre que erre. Y al final se lo quitó.

(GT, 93, 71) (Narración de Zuzana Ferenčíková, Gemerská Polom, distrito Rožňava, 1960)

HOJALDRES DE SEBO

La leyenda da testimonio del ingenio de Vdovčík, aunque sus hechos se puedan definir, más que otra cosa, como un chantaje completamente falto de heroísmo.

Gašparíková I A b.

En Rochovce había en tiempos una fábrica de papel, en la que se fabricaba un papel mejor que el de Slavošovce. El propietario de la fábrica –Martini– tenía unos perros, que le vigilaban la fábrica, de modo que podía estar seguro de que si se acercaba alguien, empezarían a ladrar.

Una noche, cuando toda la familia estaba sentada a la mesa, se plantó en la cocina delante de ellos Vdovec. El propietario de la fábrica, sorprendido por su presencia, le preguntó, cómo había entrado sin que los perros hubieran ladrado. Vdovec les explicó el misterio. Les echó unos hojaldres de sebo, en los que había mezclado un poco de cordel de lino. Éstos se le clavaron a los perros en la garganta y no podían ladrar.

Vdovec llegó con el propietario de la fábrica al acuerdo de que ni él ni ninguno de sus mozos nunca le robarían nada, si les proporcionaba armas, munición y comida.

(GO, 92, 72) (Narración de Ján Adámi, Rochovce, distrito Rožňava, 1934)

SOBRE LA HABILIDAD DE DOVČÍK

Vdovčík demuestra durante su persecución una habilidad y fuerza notables.

Gašparíková I A 1 b (príp. I C 2 c).

Aquí hay un monte que se llama “Za skalou” es decir, “Tras la roca” y allí hay cuevas y unas galerías grandes y pequeñas. Se dice que allí subía Dovčík a una roca, a un peñasco, y desde allí miraba al valle. Cuando vio que los gendarmes le seguían, silbó de tal modo que todo el valle retumbó, y cuando ya los gendarmes se acercaron a él, se escondió en una de esas cuevas y luego trepó a un árbol. Se balanceó en la cima de un árbol, tomando impulso, y de allí saltó a otro árbol y de allí a otro. El monte estaba tan densamente poblado de árboles que no pudieron cogerle.

Era muy hábil.

(GO, 93, 73) (Narración de Anna Harmanová, Vyšná Slaná, distrito Rožňava, 1960)

TACHUELAS EN LAS SUELAS DEL ZAPATO

Con Vdovčík también se relaciona el motivo internacional sobre el castigo de la mujer miedosa a la que clava tachuelas en las suelas de los zapatos.

Gašparíková I B 4 f. Krzyżanowski 8252 II c.

Hace mucho tiempo, cuando Dovec se escondía aquí en Nižná Slaná, se contaban muchas leyendas sobre él.

Una vez se dirigía una moza a la feria de Vlachovo. Y en esos tiempos la gente sólo podía ir a Štítník a pie, atravesando el monte. Cuando hubo dejado atrás el crucero de la aldea, se plantó Dovec delante de ella. Y esa moza le dijo:

«¡Ay, qué bien que está usted aquí! Tengo mucho miedo de cruzar los montes. Se dice que aquí andan muchos bandidos, roban a la gente, y yo tengo que atravesar este valle para ir a la feria.»

«¿Entonces vas a la feria?, moza. Ten dos grosos y cómprame tachuelas, esa especie de clavos. Te esperaré aquí.»

La moza se las compró. Cuando se las entregó, él le dice:

«Toma, para que sepas que nosotros todavía no hemos matado a nadie, ni hacemos esas cosas que tú has dicho. Ahora verás lo que hago contigo. Porque yo soy bandolero.»

Y le pinchó aquellas tachuelas a las suelas de los zapatos, de modo que tenía que andar descalza. Lo hizo para castigarla, porque había hablado mal de él.

(GO, 92, 70) (Narración de Júlia Olexová, Nižná Slaná, distrito Rožňava, 1961)

2. LA CAPTURA DEL BANDOLERO

LA RECOMPENSA POR CAPTURAR A VDOVČÍK

En la leyenda se hace alusión a la fuerza y a la habilidad de Vdovčík, y figura también el episodio sobre el castigo de la mujer clavándole tachuelas en los talones.

La actividad de este bandolero ya no está definida como “bandolerismo”-“zbíjanie”, sino como “robo”-“kradnutie”. En la leyenda se admite que el bandido puede perjudicar también a un pobre. La actividad del bandolero consiste en asaltar majadas, no mansiones y palacios de los señores, como había sido el caso de Jánošík. Son síntomas de la desheroización, del desprestigio de la figura del bandolero.

Gašparíková I A 1 a b + B 4 f. Krzyżanowski 8252 II c.

Hace mucho tiempo había bandidos, pero hoy ya no los hay.

Los bandidos visitaban las majadas, robaban las ovejas, y de eso vivían. A los señores robaban más que a otras personas; si alguien era pobre le socorrían, pero si alguien les hacía daño, aunque fuera pobre, le robaban.

Vdovčík era un mozo bajo, pero hábil, astuto y ligero. Durante mucho tiempo no pudieron cogerle. Prometieron cien táleros de oro de recompensa a quien lo capturara.

Un día estaba Vdovčík sentado en el monte cerca de una vereda, cuando pasó por allí una mujer. Cuando estuvo cerca de él, le reconoció como el bandido por cuya cabeza se ofrecía una gran recompensa.

«¿Qué hace usted aquí?» preguntó la mujer a Vdovčík.

«Estoy sentado,» respondió. «¿Y qué hay de nuevo en la aldea?»

«Nada, sólo que han prometido una recompensa por coger a Vdovčík. ¡Si alguien le pudiera coger!»

Vdovčík no contestó nada, sólo dijo a la mujer:

«¿Te diriges a la ciudad?»

«Sí.»

«Ten veinte cruzados y cómprame tachuelas para las botas.»

Cuando la mujer volvía con las tachuelas, Vdovčík la tiró al suelo y se los clavó en los pies. Dijo:

«Ahora puedes ir y entregar a Vdovčík.»

(GT, 197, 9) (Murzasichle, Polonia, 1953)

EL SOMBRERO DE VDOVČÍK

En la fuga de Vdovčík se pone de manifiesto su astucia, su ingenio, pero en el hecho de robar un sombrero su egoísmo y su rapacidad. El que al bandolero no le alcancen las balas no es resulta-

do de la legendaria invulnerabilidad de los bandoleros carpáticos, sino que tiene una explicación racional y mecánica: le protegía un ancho cinturón claveteado. Los elementos de fantasía y las supersticiones en las leyendas de bandidos están disminuyendo.

Gašparíková I C 2 b + A 1 d*. Krzyżanowski 8253.

Un día, cuando ya llevaban mucho tiempo intentando capturar a Vdovčík, los gendarmes consiguieron rodearle en una majada en una braña. Le cogieron y le llevaron a la ciudad para juzgarlo. Vdovčík llevaba puesta una zamarra. Las manos las tenía atadas con una correa por detrás, bajo la zamarra. Vdovčík era enjuto y fuerte. Los gendarmes ni se dieron cuenta que él debajo de la zamarra se había desatado poco a poco la correa, aunque ellos le tenía cogido por las mangas. Podía escapar, pero no quería dejarles las armas que le habían quitado. Vdovčík pensó qué podría hacer, y dijo a los gendarmes:

«Parece que estáis llevando a un mendigo, si me colgaríais del cinturón mis puñales y mi pistola, tendrías la gloria de haber cogido a un bandido.»

Los gendarmes se lo pensaron un rato y se atrevieron a hacerlo, porque eran diez contra uno; hicieron como Vdovčík les había sugerido, le colgaron los puñales y la pistola. Y el bandido sólo esperaba eso. Bastó un momento, y en las manos de los gendarmes en vez de Vdovčík quedó sólo la zamarra y el sombrero, que en el último momento se le había caído de la cabeza. El bandolero sintió mucha pena por el sombrero. Era un sombrero muy bonito, pero no podía volver por él, tenía que escapar.

Los gendarmes le dispararon por la espalda, pero Vdovčík tenía un ancho cinturón claveteado, en el que las balas rebotaban.

Vdovčík tenía en una braña su majada, de la que nadie sabía nada. Allí escondió sus armas, alegrándose mucho de haberlas recobrado. Pero sentía deseos de recobrar su sombrero. Se enteró de que un jardinero de la aldea tenía un sombrero igual al suyo. Una vez Vdovčík fue a visitarle, y le encontró durmiendo con ese sombrero. El bandido empujó fuertemente al jardinero y lo despertó.

«¡Trae acá el sombrero!» le dijo Vdovčík.

El jardinero se asustó tanto de que al instante le entregó el sombrero.

(GT, 197, 10) (Murzasichle, Polonia, 1953)

EL CINTURÓN DELATA A DOVČIK

En la captura del bandido juega un papel importante su cinturón, aunque en este caso no se trata de un elemento mágico, como lo había sido en el caso de Jánošík. El cinturón simplemente delata al bandido, quien lo había dejado olvidado sobre la mesa. Un interesante diferencia respecto a las leyendas sobre Jánošík es que Vdovčík es capturado por iniciativa de los aldeanos, lo que significa que el campesinado ya no mostraba el tradicional apoyo incondicional hacia los bandidos.

Gašparíková I C 1 c. Krzyżanowski 8253.

Dovčík era de Henckovce, pero residía en Kobeliarovo en una casa rústica. Allí le lavaban la ropa y durante el invierno le daban también algo de comer. En la despensa tenía excavado un zulo, y por el día se escondía allí.

Una vez las mujeres fueron a comprar a la ciudad, a Dobšiná. Pues todavía no había trenes y a Dobšiná se tenía que llegar andando. Por la mañana podían salir juntas hasta seis mujeres. Una vecina entró al amanecer en esa casa, donde estaba Dovčík. El ama, es decir, la novia de Dovčík, se había ido al establo a ordeñar una vaca. La vecina entró en la habitación, echó un

vistazo y vio un cinturón muy llamativo sobre la mesa. Enseguida salió. Pero Dovčik se dio cuenta de que alguien había estado allí. Cuando el ama vino del establo con la leche, Dovčik le dijo:

«¡Ama, alguien ha estado aquí!»

«¿Pero quién podría estar aquí?»

«Me pareció oír entrar a alguien.»

Si él hubiera sabido la que se le venía encima, habría tenido aún posibilidad de ponerse la ropa y salir huyendo. Pero él pensó que alguien había entrado sólo por casualidad y que no se había fijado en el cinturón.

Pero esa mujer enseguida volvió a su casa y dijo a los hombres que había visto un cinturón muy llamativo, y que posiblemente era el de Dovčik. Y ellos fueron a avisar al alcalde, se reunieron unos cuantos hombres fornidos y se dirigieron hacia allí.

Entraron en la casa y le instaron al ama que les dijera dónde podría estar Dovčik. ¡Ay de ella si les ocultaba algo!. Así que les enseñó dónde estaba el zulo en la despensa.

Uno gritó:

«Anda, amigo, entrega el arma y sal del agujero.»

Dovčik entregó la escopeta con los cañones hacia arriba, pero el otro le dijo:

«Dámela por un extremo, pero no precisamente por ese. ¡No hay nada que hacer, no puedes escapar, ya eres nuestro!»

Les entregó la escopeta por la culata y salió del zulo.

(GO, 93) (Narración de Ján Kováč, Kobeliarovo, distrito Rožňava, 1961)

3. EL LEGADO DEL BANDOLERO

UN LEGADO DE ABARCAS

El bandido Vdovčík no dejó tras sí unos ricos y legendarios tesoros, pero por lo menos tuvo la intención de ayudar a sus más cercanos. Las leyendas cuentan que legó a su hermana o a su madre unas abarcas llenas de dinero (GT, 131, 81) (*La confesión de Vdovčík-Vdovčíkova spoved'*).

Gašparíková I C 4 a. Krzyżanowski 8253.

Cuando iban a colgar a Dovčik, susurró a su hermana a la oreja:

«Hermana, pide las abarcas de mis pies, cuando me cuelguen. Si las tienes, ¡serás muy rica!»

Él guardaba su dinero en esas abarcas. Pero su hermana tenía miedo.

A Dovčik le dejaron colgado hasta que los cuervos se lo comieron y de él no quedaron más que los huesos. Cuando los sirvientes del conde araban por allí, encontraron esas abarcas. Las abrieron y encontraron allí billetes de banco, pero ya estaban tan podridos que no se podía pagar con ellos. Entonces dijeron a su hermana:

«Ves, tendrías que haberte quedado con esas abarcas. Había muchos billetes de banco en ellas.»

Y ella les dijo:

«Pero si yo tenía tanto miedo.»

(GO, 94, 75) (Narración de Ján Novotný, Nižná Slaná, distrito Rožňava, 1960)

KAROLICEK

CÓMO KAROLICEK SE HIZO BANDIDO

La motivación para hacerse bandido es completamente diferente de la de Jánošík y de la de Vdovčík. Al nuevo bandido le tientan las perspectivas de una vida fácil, la posibilidad de nadar en la abundancia. El número doce cumple función de un número mágico: el muchacho tiene doce años, cuando prueba por vez primera la vida de bandido.

Gašparíková I B 1 b. Krzyżanowski 8253.

He oído cómo Karolicek se hizo bandido.

Aquí es costumbre que cada cual tenga su parcela de campo desde Spišská Belá hasta el predio de Osturňany a través de Magura.

En cierta ocasión, los muchachos apacentaban ganado, cada uno el suyo. Y a Karolicek de pronto se le perdieron las vacas. Empezó a buscar esas vacas por los valles de Osturňany, allí hay bosques muy densos, unas antiguas selvas. Y buscando esas vacas, se encontró con un nido de bandidos. Porque en ese bosque vivían los bandidos.

Y esos bandidos, cuando vieron al muchacho –entonces tenía doce años– lo cogieron, y para que no les denunciara, porque entonces se perseguía a los bandidos, lo retuvieron. Estuvo doce días con esos bandidos. En su casa, sus padres se preocupaban por él. Y cuando los bandidos cambiaron de lugar, dejaron a Karolicek en libertad.

Él llegó a casa y le preguntaron dónde había estado y qué había hecho. Y él les contó lo que le había ocurrido, que en su vida había estado tan bien como con esos bandidos, porque en su refugio le daban de todo, carne y muchas otras cosas.

De este modo probó el pan bandolero y en su casa dijo que en verdad quería ser bandido.

(GO, 105, 89) (Narración de Jozef Pitoňak, Ždiar, distrito Poprad)

EL ROBO CON UNAS ABARCAS PRESTADAS

En este robo el bandido demuestra su astucia, pero también su desfachatez. Aquí ya no se trasluce la convicción popular de que el bandolero roba para favorecer a los pobres. A Karolicek ni siquiera se le llama “bandido”-“zbojník”, sino lisa y llanamente “ladrón”-“zlodej”.

Gašparíková I A 1 b. Krzyżanowski 8253.

Antiguamente las cosas no eran como ahora. La gente iba siempre a pie. Y la gente iba a menudo a la casa del Príncipe Hohenlohe. Ese noble alemán era dueño de Javorina. Solían visitarle delegaciones de Zamagurie para hacerle peticiones.

Y una vez se dirigía una de estas delegaciones a su casa. Cuando llegaron a la aldea, les enviaron directamente a la casa de Poroňský (Karolicek).

«Allí les darán cobijo, en la casa de Poroňský, de Karolicek.»

Y esa delegación llegó a la casa de Karolicek y desempaquetaron sus cenas. Luego se pusieron a conversar. Y Karolicek les preguntó:

«¿Quiénes sois y de dónde venís?»

«Somos de muy lejos y nos dirigimos a la casa del Príncipe, en Javorina.»

«Bien. Podéis acostaros.»

Todos se quitaron las abarcas y se acostaron. Entonces se llevaban abarcas, que se cosía cada uno en su casa. Y toda esa delegación llevaba abarcas nuevas. Porque ya se sabe, cuando va una delegación a visitar a un señor, cada cual lleva abarcas nuevas. Todos estaban cansados y se durmieron.

Cuando se hubieron dormido, el bandido cogió las abarcas nuevas de uno de ellos, y se las calzó. Porque él tenía sus propias abarcas, pero por ellas le podrían reconocer. Y se dirigió a Stará Ves. Sabía que en la iglesia había algunos objetos de valor. Por la noche llegó a Stará Ves, lo que pueden ser setenta u ochenta kilómetros. Robó en la iglesia, cogió los objetos de valor y volvió a casa. Cuando al amanecer volvió a casa, ellos todavía estaban durmiendo, no sabían de que les había quitado unas abarcas. Y él había andado tanto camino, que había roto las abarcas hasta haberlas hecho jirones.

Por la mañana, cuando se despertaron, se calzaron y se miraron los unos a los otros.

«¿Cómo es posible que tengas las abarcas tan rotas?»

«¿Cómo?»

«Las mías están bien, éstas están bien, y aquellas también están bien.»

Pero uno las tenía completamente rotas.

Completamente agujereadas por debajo. Pero Karolicek no les dijo que había estado en Stará Ves, que había caminado durante la noche unos ciento cuarenta-ciento cincuenta kilómetros. Ellos se calzaron y se fueron.

Karolicek era conocido en toda la comarca como ladrón. Por eso enseguida vinieron a su casa los panduros, hoy los llaman gendarmes, pero entonces se llamaban panduros.

«Usted es Karolicek, allí en la iglesia de Stará Ves robaron unos objetos de valor.»

«¡Dios me libre, no fui yo!»

Porque él se fingía muy religioso para tapar de alguna manera su bandolerismo. Y les aseguró que tenía testigos de que había estado toda la noche en su casa. En su casa había estado la delegación que se dirigía a la casa del Príncipe en Javorina y ellos lo podían testificar. Ni más ni menos.

Entonces los panduros encontraron esa delegación y la trajeron a la casa de Karolicek. Y ellos dijeron:

«Sí, Poroňský estuvo durmiendo con nosotros desde la noche hasta la mañana. No es posible que pudiera ir a Stará Ves para cometer robos. Eso no puede ser verdad.»

De esta manera testificaron a favor de Karolicek. Y no declararon que unas abarcas estaban rotas porque les daba vergüenza.

De esta manera no recibió ningún castigo por ese robo, porque los panduros no pudieron demostrar de modo alguno que hubiera robado en la iglesia de Stará Ves.

(GO, 105, 90) (Narración de Marián Adamjáň, Ždiar, distrito Poprad)

OTROS BANDIDOS

LA MANO DEL NIÑO NO NACIDO

En la leyenda encontramos ecos de las antiguas supersticiones acerca de bandidos, conocidas por todo el continente europeo. La superstición de que los bandidos, para robar en las casas, se iluminaban con una vela sujeta en la mano de un niño no nacido, se refleja también en la tradición del cancionero eslovaco (vid. *En el monte, en el valle*, ACE).

La leyenda es interesante porque su protagonista no es un bandolero con rasgos positivos, sino un vulgar criminal, lo que es algo muy raro en el repertorio de las leyendas eslovacas. Las leyendas sobre bandidos-delincuentes tienen más tradición en territorio checo y sus figuras más típicas son Karásek, Grázl o Babinský.

Sobre la aldea de Nová Lhota, cercana a la frontera eslovaca, se alza la “Cima de las horcas” (Šibeničný vrch). El tío Rumíšek de Velká narraba esta historia:

En los caseríos de Myjava actuaba un grupo de bandidos. Su capitán se enteró de que la mano de un niño no nacido, es decir, de un feto, sirve como talismán a los salteadores. Se dice que gracias a ésta, cuando está empapada de aceite, se puede averiguar si la gente de la casa está dormida. El capitán quería conseguir un manita así a cualquier precio. En la familia de su hijo se esperaba el feliz acontecimiento. Pero el abuelo mató a la nuera y arrancó de ella esa manita. El hijo dio aviso a los gendarmes, quienes capturaron al asesino y lo colgaron allí mismo, en la cima.

(GO, 107, 99) (Velká nad Veličkou, distrito de Hodonín-Moravia del Sur)

UN DUENDECILLO EN LA CLAVA

La leyenda morava se refiere al bandolero Ilčík, el cual actuaba en las zonas fronterizas entre Eslovaquia y Moravia. El bandido va armado con un arma mágica (AaTh 590), en este caso con una clava. También cuenta con otra cualidad típica de los bandidos carpáticos: es invulnerable. El don de atrapar las balas con la mano o con el sombrero es común a varios bandidos (cf. *Cómo los hombres de Jánošík desvalijaron un tesoro*).

Gašparíková I A 2 d + I A I d*.

Nadie se atrevía a capturarlo (a Ilčík) y tampoco lo podían matar de un disparo. Decían de él que llevaba un duendecillo en la clava.

Una vez intentaban cogerle los dragones de Hodonín, pero él giró su clava y los soldados quedaron paralizados. No pudieron moverse del lugar y mientras tanto el bandido se les escapó. Luego se encontró con una mujer y a través de ella mandó recado a los dragones de que ya podían volver a sus casas. Sólo entonces pudieron moverse y regresar al cuartel.

Otras veces le disparaban los guardabosques y los gendarmes, pero él se quitaba el sombrero con él cazaba las postas y las balas.

(GO, 98, 82) (Narración de František Horáček, Hovorany, distrito de Hodonín, Moravia del Sur)

LA HIERBA MÁGICA DEL BANDOLERO ORLOVSKÝ

La leyenda refleja la superstición difundida por toda Europa sobre la hierba mágica que abre las cerraduras (MI D 1557.2). La existencia de esta hierba mágica se menciona también en diferentes leyendas demonológicas populares eslovacas (v. gr. G SLR, 86).

Gašparíková I A 2 d, resp. I A 1 e* + C 2 a. Krzyżanowski 8253, príp. 8252 I f.

Con sus veinticuatro hombres solía venir de Polonia el famoso bandolero Orlovský, a quien unía amistad con Jánošík. Porque todos esos bandidos se llevaban bien entre sí. La región se la tenían dividida en una especie de distritos.

Cuando atraparon a todos los compañeros del bandolero Orlovský, él también se dejó capturar, pero sólo para poder ayudar a sus amigos. Cuando ya estaba con ellos en la cárcel, por la noche puso su mano sobre la puerta, ésta se abrió y todos los bandidos se escaparon sin que nadie los pudiera detener. Él tenía una hierba, gracias a la cual todo se podía abrir. Además, tenía en la cabeza un cabello especial, gracias al cual lograba entrar en cualquier lugar.

Una vez lo capturaron, lo cargaron de cadenas y lo llevaron a la cárcel. Él se levantó todo esposado y se escapó con los hierros puestos. El herrero le abrió las esposas y (Orlovský) las mandó (al señor del lugar) por medio de una mujer con el recado de que le pagaran quinientos florines, porque si no, le mataría. La mujer entregó los grilletes y el señor le pagó por miedo los quinientos florines.

(GO, 103, 86) (Narración de Pavel Segeč, Vysoká nad Kysucou, distrito Čadca, 1934)

CÓMO ROBARON UNOS BANDIDOS AL TABERNERO DE , ENOV

Esta leyenda morava presenta una variante del tema internacionalmente difundido del robo cometido durante un baile. En la tradición eslovaca este motivo está ligado sobre todo a la figura de Jánošík (vid. *Jánošík y la rica tabernera*, ALE)

Gašparíková II D a (= AaTh 1525 Q*). Krzyżanowski 1525 Q*.

En cierta ocasión se celebraba una boda en una taberna y allí se bailaba. En la sala entró un señor elegantemente vestido, con anillos en los dedos y un reloj de oro con una gruesa cadena en el chaleco. Sacó una faltriquera llena de dinero, mandó traer cerveza para los músicos, les dio el tono, y se puso a cantar:

*Unta la sierra con sebo,
para que no haga ruido.
Tralará, tralará.*

En el desván estaba abierta una ventilación, por eso cantó:

*Tapa el agujero con un trapo,
porque se ve la luz,
si alguien te viera allí,
te echarían el guante.
Tralará, tralará.*

*Baja ya con precaución,
para que no tiemble el desván.
Tralará, tralará.*

*Ensilladme el caballo gris,
esperadme en el valle.
Tralará, tralará.*

Entonces invitó a la tabernera a bailar y cantó:

*Adiós, adiós, bella tabernera,
el desván y la cuadra ya están vacíos,
Tralará, tralará.*

Luego se despidió y se fue. Era el capitán de un grupo de bandidos, quienes habían desvalijado la taberna mientras él cantaba.

(GO, 109, 97) (Petřvald, distrito Nový Jičín, Moravia del Norte)

MONTARACES EN LA MAJADA

La leyenda reproduce la típica escena del banquete en la majada, donde se divierten juntos los pastores con los bandidos, pero enseña también su otra cara: la unión entre bandoleros y pastores no fue siempre tan idílica como muestra la mayoría de las canciones y de las leyendas. Los episodios sobre la violencia de los bandidos contra los pastores aparecen también en algunas canciones líricas (H-P, 61-66). El motivo de la amenaza contra el rabadán se encuentra de modo excepcional en alguna leyenda sobre Jánošík (vid. *Jánošík y el rabadán*, ALE).

Kurtík fue un conocidísimo rabadán de nuestra aldea. A menudo venían a divertirse unos montaraces con él. ¡Y eran unas fiestas a lo grande! Se bebía, el rabadán tenía que matar una oveja y ofrecerles queso y “oštíepky”¹⁴¹. Alguna vez que otra los bandidos se llevaban todas las reservas de queso de los pastores que vivían en la majada y les robaban algunas ovejas. Por eso los pastores se quisieron vengar de ellos.

Una vez el rabadán Kurtík, cuando los mozos se divertían junto con él en la cabaña y estaban de muy buen humor, gritó:

¹⁴¹ Sing. “oštíepok”. Queso ahumado de oveja, de forma cónica o esférica. Es típico de la región de Liptov.

«¡Mozos, vienen los panduros!»

Al momento tiraron todo el dinero en el caldero donde la “žinčica”¹⁴² se cocía al fuego y cada uno huyó cómo y por dónde pudo. Pero cuando se dieron cuenta de que el rabadán les había mentado, decidieron matarlo. Volvieron a la majada, prendieron una gran hoguera, uno de los mozos cogió la gaita y obligaron al rabadán a bailar el hajduk sobre las brasas ardientes. Luego le dieron una paliza y sólo ante los ruegos de los otros pastores, le dejaron con vida.

Así los montaraces se vengaron del rabadán.

(GO, 105, 96) (Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti 19, 1927, Polhora, distrito Banská Bystrica)

HELEK ENGAÑÓ A LOS PANDUROS

Helek burla a sus perseguidores gracias a su astucia: se vuelve de espaldas y finge enlucir una pared.

Gašparíková I C 2 b. Krzyżanowski 8253.

Un día los panduros perseguían al bandido Helek. Tuvo que atravesar corriendo una pendiente y cuando ya tenía claro que no podía escapar, tiró su zamarra y se puso a enlucir el almacén de una cantera.

Y los panduros llegan a toda prisa por allí y la preguntan:

«¿No han visto correr por aquí al bandido Helek? ¿Dónde se metió?»

Y él, sin dejar de enlucir, les grita:

«¡Sí, pasó por aquí, pero vaya usted a saber dónde está! ¡Quizá ya esté al otro lado de la montaña!»

Y ellos tras él.

Así engañó el bandolero Helek a los panduros.

(GO, 97, 80) (Narración de Pavel Findra, Dačov Lom, distrito Zvolen, 1971)

EL FUERTE ĎURMAN

La leyenda refleja la circunstancia de que en épocas más recientes los muchachos no se sentían atraídos por el oficio de bandolero y preferían ganarse la vida de forma honrada. En este sentido la leyenda es equivalente a la canción novelística sobre el joven Matúš Budáč (vid. § 5.1.2.3.) (B KSNP, A 248), a quien sus amigos llamaron para que fuera con ellos a robar.

El hecho de que Ďurman sea fuerte por naturaleza y no tenga que valerse de objetos mágicos, como en el caso de Jánošík y su cinturón, señala el declive de la presencia de elementos maravillosos en las narraciones sobre bandidos.

Gašparíková I A 1 a. Krzyżanowski 8253.

Ďurman era de Rejdová y era tan fuerte que lograba subir un carro cargado hasta la cima del monte, a dónde se tardaba dos horas en subir. Era un hombre tan fuerte, que ni siquiera necesitaba uncir los bueyes.

¹⁴² Suero de leche de oveja hervido.

Una vez, cuando cargaba heno sobre el carro, se le acercaron tres montaraces, de los que andaban en la cuadrilla de Dovčik. Ďurman estaba sobre el carro y los montaraces le saludaron:

«¡Que Dios te de suerte!»

Y Ďurman les contestó:

«¡Que Dios os de salud!»

Y ellos se pusieron a hablar con él y en medio de la conversación le preguntaron dónde vivía ese fuerte Ďurman, si aldea arriba o aldea abajo. Esos bandidos sabían que Ďurman era muy fuerte y querían que se juntara con ellos. Pero no sabían que tenían al mismísimo Ďurman delante de sí. Por eso preguntaban dónde vivía ese Ďurman-el fuerte. Y él les contestó:

«Pasadme ese varal del carro, ¡yo os enseñaré dónde vive!»

Uno solo de los bandoleros no podía levantar el varal, pero los tres bandidos juntos lo subieron al carro. Cuando se lo pasaron, Ďurman lo levantó por un extremo, y con el otro les señaló:

«Mirad, vive allí, al final de la aldea, en la casa número seis.»

Y con eso les hizo saber que él mismo era el tal Ďurman. Los bandidos se quedaron sorprendidos. Luego se prepararon unos torreznos. Los bandidos se cortaron el tocino y el pan con moderación, como es debido. Pero Ďurman se cortó un trozo grueso de cuatro dedos.

Ďurman no se juntó con los bandidos. Todavía hoy viven en Rejdová los descendientes de aquellos bandidos, que andaban por las montañas.

(GO, 95, 76) (Narración de Ján Tomašík, Rejdová, distrito Rožňava, 1951)

CÓMO HALADINA ACABÓ ARREGLANDO BOTAS

Al bandolero lo capturaron en el molino gracias a la trampa que había preparado un cazador. Tras cumplir su condena, Haladina no volvió a robar, sino prefirió ponerse a trabajar y llevar una vida honrada.

Gašparíková C 3 b. Krzyżanowski 8253.

Una vez un campesino fue al bosque a cortar madera para una viga. Vio que bandolero Haladina estaba durmiendo en una hondonada. Ese campesino era tan malintencionado que quería partirla la cabeza de un hachazo. Pero en eso, Janko se despertó y rápidamente cogió el fusil.

«Janko, yo sólo bromeaba. ¿Cómo estás? ¿Qué tal ese fusil que tienes?»

Porque el campesino era también cazador. Y luego le dijo:

«Se me estropeó la escopeta ¿me la podrías arreglar?»

«Te la arreglaré,» dijo el bandido Janko. «Ven por la noche al molino, allí te la arreglaré.»

El bandido estuvo todo el día observando el molino desde el bosque, para asegurarse de que el campesino no iba a intentar hacerle una jugarreta. Pero ese campesino era muy listo. Mandó a una mujer a la otra aldea, a Havaska, con una carta para su hermano, pidiéndole que cogiera tres hombres fuertes y que vinieran juntos por la noche al molino fingiendo estar borrachos.

El bandido fue por la noche al molino y enseguida dio un ducado al mozo para que fuera a la taberna por aguardiente. Era muy prudente. A esos los dejó en el molino y al mozo que mandó a la taberna por el aguardiente lo vigilaba, para que no pudiera tenderle una trampa. Pero ese volvió con el aguardiente al molino. No se fijó en nada extraño. Cuando estaban bebiendo el aguardiente, vinieron dos borrachos. El molinero les dijo:

«Entrad, podéis dormir en mi casa.»

Cuando entraron en la casa se recogieron bajo el obrador.

El campesino y Janko bebían y arreglaban el fusil. De pronto el campesino agarró a Janko Haladina y los otros hombres también se le echaron encima. Porque ellos no estaban borrachos, sólo lo disimulaban. A Janko lo cogieron y lo ataron fuertemente con cuerdas. Luego lo mandaron a casa del alcalde y pusieron unos hombres fuertes de guardia. Estaba allí también Martin Cihaj, su antiguo amo, y también él lo vigilaba. Hacía tres años que se fue de su casa.

«Ves, Janko, ¡has acabado mal!»

«Muy mal, mi amo.»

Las manos las tenía atadas tan fuertemente, que los dedos se le hinchaban.

«Ay, amito, ¡aflojeme las manos!»

Pero ellos no querían que le aflojara las manos, porque Janko era un hombre muy fuerte.

El amo les dijo:

«No tengáis miedo, no se escapará,» sólo entonces le aflojaron las manos.

Y lo estuvo vigilando hasta la mañana, cuando los panduros se lo llevaron.

Lo condenaron a veinte años de cárcel. Cumplió la condena y aprendió allí el oficio de zapatero. Venía mucho a Kobeliarovo para arreglar botas. Y por dónde andaba, a la gente le contaba que ser bandido es un oficio muy peligroso.

Todo esto es verdad y sucedió no hace mucho tiempo.

(GO, 99, 84) (Narración de Ondrej Kolesár, Kobeliarovo, distrito Rožňava, 1934)

ŠIMKO EN LOS MONTES DE MURÁŇ

La leyenda recrea en prosa la captura del bandolero Šimko, resumiendo el contenido de la canción novelística sobre el mismo tema (vid. *Por el condado de Gemer van nuevas*, ACE).

Gašparíková II D b. Krzyżanowski 8253.

Zuzanka Fabuly era la novia de Kartuňák de Muráň. Cuando Šimko desertó del ejército y se hizo bandido, a veces venía a Muráň y Zuzanka Fabuly le gustaba. Kartuňák se dio cuenta y empezó a perseguir a Šimko, y por eso él se refugió en los montes de Muráň, en Šárkanica. Kartuňák le siguió el rastro y lo mató. Le pegó un tiro. No se sabe si lo traicionó Zuzanka o Kartuňák lo encontró por sí solo.

(GO, 95, 78) (Narración de Mária Petalíková, Muránska Lehota, distrito Rožňava, 1957)

CÓMO TÓBIK TOCABA LA GAITA

Es una leyenda etimológica, sobre un tema del ciclo de leyendas sobre bandidos muertos o capturados, y del ciclo de leyendas sobre pozos de bandidos.

Gašparíková I D 2 e.

En tiempos, el gobierno proclamó que quien capturara a un bandido, recibiría cien florines. Y eso era mucho, cien monedas de oro o de plata.

¡Y qué pasó! La gente pobre se dejó tentar por tanto dinero y traicionaron a los bandidos. Traicionaron también a Tóvik.

Más allá de la aldea de Gecel'ovce hay un pozo y Tóvik solía tocar allí la gaita. Y los panduros iban tras él. Junto a ese pozo le dispararon y luego lo bajaron a la aldea, a Gecel'ovce. Desde entonces el pozo se llama Pozo de Tóvik (Tóvikova studňa). No tenía que haber estado

tocando, había que haberse defendido. Y los que lo traicionaron luego recibieron la recompensa. De otra manera no le habrían cogido.

(GO, 99, 87) (Narración de Ján Kováč, Kobeliarovo, distrito Rožňava, 1961)

EL TESORO DE HRAJNOHA

La leyenda refleja la creencia popular acerca de que los tesoros están escondidos en árboles huecos. Este mismo motivo lo encontramos también en la canción semipopular *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* (mediados del siglo XVII), en la que los bandidos llenan de ducados a un robusto tilo.

En la leyenda no se hace referencia a la figura del guardián sobrenatural del tesoro, ni a las difíciles pruebas que hay que superar para conseguirlo, lo que es poco usual en las leyendas de tesoros eslovacas.

Gášparíková I D 1 a (príp. I D 2 d).

Bajo Biela Hora, cerca de Nádaša, hay un roble hueco, bajo el cual está abierta una entrada en forma rectangular. Es posible meter la cabeza en ese agujero, y desde allí mirar al agujero superior del roble, por donde se dice que fue vertido el tesoro que encontraron unos italianos que trabajaban en el camino real. Se dice que era el tesoro de Hrajnoha y era tan grande, que un habitante de Čáčov, que iba detrás del carro en el que los italianos transportaban el tesoro, recogió tantos ducados que de él se caían, que casi no podía con ellos.

(Polívka, V, V, 17) (Pokorný, *Z potulek po Slovensku*, I, 33. Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti, VII, 99, número 63).

EL TESORO DE JAKUB SUROVEC

El tesoro de Jakub Surovec está escondido cerca de donde nace un río bajo el monte Stamborg. Se hace referencia también a un tesoro de Jánošík, que está escondido en la cima del monte Železná brána y protegido por un encantamiento.

Gášparíková I D 2 e.

Entre Brezno y Tisovec hay una colina llamada Zvadlina, donde mana una fuente, cuya agua luego se pierde bajo tierra, y sale otra vez al pie del Stamborg. Junto a esta fuente tiene escondidos sus tesoros el legendario bandido Jakub Surovec, amigo de Jánošík.

En la cima de Železná brána en el distrito de Klenovec hay un tesoro embrujado, guardado por un sacerdote, es decir, por el espíritu de Jánošík, que se deja ver cada siete años.

(Polívka, V, V, 20) (Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti, VI, 30, número 20)

Antología de canciones eslovacas sobre bandidos

INTRODUCCIÓN

El criterio básico para seleccionar las canciones de la *Antología de canciones eslovacas sobre bandidos* (ACE) es la relación de sus textos con la temática del bandolerismo. Los protagonistas de las canciones son propiamente bandidos o, por lo menos, personajes próximos al bandido. En las canciones líricas, por ejemplo, pueden ser mozos que exhiben los atributos del bandido, en las canciones narrativas puede tratarse de un cazador furtivo o de un mozo que por alguna culpa es condenado a la horca. En este sentido hemos incluido en ACE también canciones, cuya clasificación dentro de la temática de bandidos puede resultar polémica. En el caso de que las opiniones de los folcloristas eslovacos en cuanto a la clasificación del texto desde el punto de vista temático sean discrepantes, lo advertimos en el comentario introductorio.

Hemos organizado los textos de tal manera que los ejemplos seleccionados representen un repaso por todas las clases de canciones con temática de bandidos, tanto líricas, como narrativas. En la estructura interna de las canciones narrativas nos hemos guiado según el criterio de su pertenencia a las subclases propuestas por Soňa Burlasová (1984), lo que significa que distinguimos entre baladas (que son las más antiguas) y canciones noticieras (que son las más modernas). En cuanto a las baladas ponemos por un lado las baladas sobre el bandido anónimo (que son las más antiguas) y las baladas sobre Jánošík y Vdovčík (que son las más modernas). El hecho de seguir esta estructura nos permite también presentar las canciones sobre bandidos en la sucesión cronológica de sus supuestos grados evolutivos.

ESTRUCTURA DE LA ANTOLOGÍA

Para denominar las canciones utilizamos un título que hemos derivado del íncipit de la variante de la canción que ofrecemos como ejemplo. El título de las canciones líricas lo empleamos sólo en el índice, el título de las canciones narrativas en el índice y delante de cada ejemplo.

Sigue un corto comentario del texto de la canción. En el comentario de las canciones líricas advertimos del sincretismo temático y de algunos rasgos que son típicos de la figura del bandido en la imaginación popular.

El comentario de las canciones narrativas consta de un resumen del contenido de la historia tal como lo transmite la variante de la canción en cuestión. Marginalmente podemos mencionar también versiones diferentes del episodio, contenidas en alguna otra variante de la canción.

En algunos casos advertimos sobre ciertos motivos interesantes, sobre todo si son comunes tanto a la balada y a la lírica popular como a la canción semipopular o la poesía del romanticismo eslovaco, así como acerca algunos elementos estilísticos o recursos poéticos típicos de este tipo de composición folclórica.

Finalmente facilitamos datos sobre la difusión territorial de la canción en Eslovaquia, remitiendo sobre todo a la región, a la localidad de la anotación y al distrito al que pertenece dicha localidad. En las baladas de bandidos más antiguas describimos también su difusión interétnica.

Los textos anotados por los folcloristas los reproducimos según la norma por la que se han regido los editores de las fuentes que hemos tenido a nuestra disposición, lo que significa que en algunos textos las formas dialectales están transcritas siguiendo criterios puramente fonéticos, en otros casos siguiendo criterios ortográfico-etimológicos, y en otros de manera combinada.

Las palabras poco comprensibles para el lector eslovaco, los arcaísmos e historicismos, así como las expresiones dialectales, las explicamos por medio de notas a pie de página, incluyendo, en su caso, informaciones de carácter etimológico. En la versión española añadimos una explicación de las palabras que podrían resultar poco claras para un lector español, ya que hacen alusión a realidades específicamente eslovacas que no tienen paralelo en la cultura hispánica.

FUENTES DE LA ANTOLOGÍA

Como fuentes principales en la elección de los textos hemos utilizado *Katalóg slovenských narátiivnych piesní* (1997) de Soňa Burlasová y la antología de las canciones de bandidos de Jiří Horák y Karol Plicka *Zbojnícke piesne slovenského ľudu* (1965). Tras cada ejemplo anotamos la sigla de la fuente de donde hemos transcrito la canción. Los textos de las canciones provienen de diferentes recopiladores y fueron recogidos en diferentes épocas. En su mayoría se trata de canciones recolectadas en el marco del segundo tercio del siglo XIX y de los primeros decenios del siglo XX.

En la traducción de las composiciones eslovacas al español hemos procurado captar lo más fielmente posible el contenido de ellas. Nuestra traducción no es literal, pero tampoco se trata de una traducción artística, que habría requerido una concentración especial y es probable que comparativamente resultara ser una traducción más libre del texto original, si bien en algunas ocasiones hemos elegido este camino, es decir, que no hemos insistido en transmitir a la traducción española todas las características léxicas y estilísticas típicas de las canciones eslovacas de bandidos (por ejemplo, la alta frecuencia de diminutivos y de interjecciones, de figuras repetitivas, etc.).

La bibliografía y la lista de las siglas está colocada al final del capítulo 5.1. *La temática del bandolerismo en la canción popular eslovaca*.

Para concluir advertimos que los ejemplos de nuestra antología representan sólo una selección representativa del copioso acervo de las canciones folclóricas eslovacas sobre bandidos, y que somos conscientes de que hemos dejado en el tintero algunos textos igualmente interesantes, lo que nos hemos visto obligados a hacer para que este trabajo no sobrepasara unos límites razonables.

ÍNDICE

1. CANCIONES LÍRICAS Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO ANÓNIMO

A. CANCIONES LÍRICAS DE BANDIDOS

El sincretismo temático en las canciones líricas

Vaya por dónde vaya

No quiero ser campesino

Eh, escucha, mocita

Te he visto en el monte, junto al arce

Eh, soto arriba, soto abajo,

Vereda arriba, vereda abajo

Iban a por Janík

La imagen del bandido en las canciones líricas

Brota, haya, brota

Toda la gente dice

Vamos, mozos, a robar

Dios mío, da suerte

Aunque seáis hasta siete

Bandido soy, bandido

Sí, he sido bandido

No temo al amo

La gente me ha acusado

Žitková, Žitková, en una bonita llanura

Cuando me llevaban

En la prisión estuve

Ya que me habéis cogido

Qué guapo soy, qué bello

B. LAS BALADAS DE BANDIDOS

Por el valle va un arriero

En un verde valle

Está Jano junto al arroyo

Atraviesa Janíčko las montañas

*Érase una madrecita
 En la montaña de Viena
 Cabezada roja, caballo blanco
 En el monte, en el valle
 En lo alto de la montaña
 Bajo el arce, bajo el monte; Duerme, duerme, hijo mío
 Se llamaba Hanička
 En Silesia, en un hostel
 Qué hay de nuevo en la aldea de Turany*

2. CANCIONES Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO GENEROSO

A. LAS CANCIONES LÍRICAS SOBRE EL BANDIDO GENEROSO

*Arde una fogata en un alto prado
 Capturaron, capturaron, al halcón en la liga
 Silbó Jánošík en una alta roca
 Jánošík, Jánošík, indómito hijo
 Janošik, Janošik, desdichado hijo
 Aunque me cocieran, aunque me torturaran
 Toca la gaita, gaitero
 Eh, Ďurina Jánošík*

B. BALADAS SOBRE JÁNOŠÍK Y VDOVČÍK

1. Los hechos de bandido

En la colina de Cvenglovo

2. Ciclo sobre la horca

*Nunca me habría imaginado
 Qué hay de nuevo en la audiencia de Liptov
 En Liptov suenan las campanas
 En la montaña hay una fogata de zarzas muy brillante
 Seguiría Jaňík combatiendo
 Qué hay de nuevo en Kobeliarovo
 Eh, qué hay de nuevo en Kobeliarovo*

3. CANCIONES NOTICIERAS DE BANDIDOS

*Construyen, levantan
 Oh, montaña negra
 Por el condado de Gemer van nuevas
 Han matado a Jaňík, han matado al bandido
 Mataron, mataron, a Húšťava sin culpa
 Qué hay de nuevo en los montes de Nováky
 Mataron, mataron, a Paľo Demikát
 Mataron a Šulek
 Rinaldo Rinald'ini*

1. CANCIONES LÍRICAS Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO ANÓNIMO

A. CANCIONES LÍRICAS SOBRE BANDIDOS

EL SINCRETISMO TEMÁTICO EN LAS CANCIONES LÍRICAS SOBRE BANDIDOS

Canciones de bandidos y de pastores

Los motivos de la canción de bandidos y los de la canción pastoril confluyen en las imágenes líricas de los verdes valles con los rebaños de ovejas pastando. Las canciones alaban la vida libre de los bandidos y de los pastores en plena naturaleza.

*1. Vaya por dónde vaya,
todo es igual para mí,
por qué no habría de serlo,
si por doquier me siento libre.*
(H-P, 5)

Cuando el bandido o el pastor deciden ajustar cuentas con los representantes de las fuerzas vivas, en la canción aparecen motivos sociales.

*1. No quiero ser campesino,
quiero ser bandolero,
las ovejas conduciré,
conduciré por la vereda.*

*2. Las ovejas por la vereda,
las cabritas por las brañas
y mediré mis fuerzas
con los señores de Liptov.*
(H-P, 150)

Canciones de bandidos con temática amorosa

Los atributos del bandido o del pastor, como pueden ser la “fujara”¹⁴³ o la “valaška”¹⁴⁴, atraen la atención de las mozas aldeanas. Ellas admiran en secreto al montaraz.

*1. Eh, escucha, mocita,
escucha en la esquina,
cómo murmura la “fujara”,
la “fujara” del mozo.
(H-P, 391)*

*1. Te he visto en el monte, junto al arce,
cuando te apoyabas en tu “valaška”.
(H-P, 382)*

Canciones de bandidos de temática social

En estas canciones el mozo muchas veces amenaza a los señores con vengarse de las injusticias cometidas contra su familia o contra las gentes de su entorno. El bandido es percibido en estos contextos como el defensor de la justicia.

*1. Eh, soto arriba, soto abajo,
la vereda va soto arriba.
Mi padre era bueno,
yo debo ser bandido.*

*2. Yo debo ser bandido,
porque hay grandes tropelías.
Los señores son injustos,
justos son bandidos.
(H-P, 122)*

En la mayoría de los casos, se convierten en bandoleros los mozos más pobres. Los motivos más frecuentes para echarse al monte son la injusticia y la penuria.

*1. Vereda arriba, vereda abajo,
dicen de mí que soy bandido.
No soy bandido, sólo bandidito,
de una pobre madre hijito.*

*2. Soy hijo de madre pobre,
en pobreza me criaba.*

¹⁴³ Especie de flauta pastoril de grandes dimensiones.

¹⁴⁴ Hacha ligera con mango largo acabado en un regatón, que puede emplearse también como cachava. Es el atributo típico de los pastores valacos y de los bandoleros.

*Cuando había que cuidarla,
yo me hice bandolero.
(H-P, 171)*

Canciones de bandidos, de soldados y de leva

En las canciones de leva se pueden reflejar las más diversas situaciones, pero las más de las veces expresan la inquietud por la proximidad de la amenaza de una leva o un reclutamiento forzoso. En sus intentos de huida al monte las mozas ayudan a los jóvenes, o por lo menos expresan su deseo de que logren escapar a tiempo. En algunas canciones el mozo logra espantar a los reclutadores gracias a sus atributos de bandido.

*1. Iban a por Janík
en los prados de Jabelová,
pero le tenían miedo,
llevaba su “valaška” en la mano.
(H-P, 515)*

LA IMAGEN DEL BANDIDO EN LAS CANCIONES LÍRICAS

Cuando el mozo se hace bandido para librarse del trabajo, no se gana la admiración de los habitantes de la aldea, sino su desprecio. La holgazanería es en la consideración de los creadores del folclore una calidad muy negativamente valorada. En algunas canciones nos encontramos con dicha valoración negativa, en forma de imprecaciones contra los bandidos o los pastores, al igual como ocurre con otros grupos marginados de la sociedad, como pueden ser los gitanos.

*1. Brota, haya, brota,
tú me esconderás,
toda la gente dice,
que vivo sin trabajar.
(H-P, 209)*

*1. Toda la gente dice,
que no me gusta trabajar,
que a mí, a Ďuríček, sólo me gusta
de bandido andar.
(H-P, 210)*

Ni los mozos que se hacen bandidos para poder beber a su gusto están vistos con buenos ojos, aunque en este caso, el juicio pronunciado sobre ellos es un poco más benévolo que en el caso de los “simples” holgazanes. En la canción siguiente, la motivación de la huida al bosque carece de cualquier ideal elevado, dado que los mozos declaran que necesitan dinero, porque no tienen con qué pagar la bebida. Por otro lado, se les atribuye una calidad muy positiva - la audacia.

*1. Vamos, mozos, a robar,
no tenemos para beber,
ya empezó a brotar,
el bosque de hayas.*

2. *Calzaos las abarcas, mozos,
los que tenéis un corazón valiente,
yo sólo lo tengo,
yo sólo voy al monte.*

3. *Cojo fusil, dos pistolas,
os saludo, hijos míos,
y tú, mujer, bésame,
en otoño volveré.*
(H-P, 227)

El más admirado es aquel mozo que se hace bandolero para vengarse de alguna injusticia por parte de los señores. En tal caso se expresa hacia él un sentimiento de solidaridad y apoyo, especialmente en las canciones en las que se desea suerte a los bandidos. Dichas canciones a menudo están incluidas en las leyendas de bandidos, concretamente en aquellas que tratan de la recompensa por una canción. Otras veces la canción puede estar libremente añadida al final de la narración, a modo de un epílogo poético. Este motivo inspiró también a Ján Botto (1829-1881) para el primer canto de su poema *La muerte de Jánošík* (1862).

1. *Dios mío, da suerte,
a los montaraces,
por quitar a los ricos,
y dar a los pobres.*
(H-P, 244)

En las canciones, la audacia del bandido se hace digna de admiración. El mozo a menudo declara que no teme a la superioridad de las fuerzas del enemigo.

1. *Aunque seáis hasta siete,
y yo uno solo, no os temo.
Pistolas al cinto, sombrero galoneado,
no os temo, me defenderé.*

2. *Si sois hasta veinte,
yo podré con vosotros.
Pistolas al cinto, sombrero galoneado,
os daré con el puño.*
(GO, 103)

El bandido no es violento, declara que nunca ha vertido sangre humana y no ha hecho daño al pobre, ni siquiera al rico.

1. *Bandido soy, bandido,
ando por los montes,
a los pobres dejo en paz,
también a los señores.*
(H-P, 322)

*1. Sí, he sido bandido,
no un año, sino tres;
pero nunca he vertido
sangre humana.
(H-P, 327)*

Al bandido no le falta sentido del humor. Sus perseguidores le pisan incesantemente los talones, su vida está llena de riesgos, pero con todo, es capaz de reírse de su propio peligro. También se ríe de sus pequeños delitos, por ejemplo, se excusa en tono jocoso del robo de un cordero. El juicio moral del pueblo sobre el bandido-pícaro es pródigo y comprensivo.

*1. No temo al amo,
ni al capitán,
sólo al esbirro,
que azota el culo.
(H-P, 352)*

*1. La gente me ha acusado,
de haberme comido un cordero,
me comeré también una oveja,
¡que digan lo que quieran!
(H-P, 92)*

*1. Žitková, Žitková, en una bonita llanura,
la gente dice, que allí hay bandidos.*

*No, no son bandidos, sino gente buena,
lo que ven por el día, por la noche lo afanan.
(GO, 159)*

El bandido se expresa con sentido del humor no sólo acerca de sus pequeñas faltas, sino también acerca de las situaciones vitales peligrosas y trágicas, como son la persecución, el encarcelamiento, los crueles castigos, o la horca. Este tipo jovialidad es conocida como “humor patibulario” (šibeničný humor).

*1. Cuando me llevaban,
Bystrica arriba,
los esbirros me abrían,
las puertas de la prisión.*

*2. Los esbirros la prisión,
los gendarmes el castillo,
allí tendrás, Janík,
una buena sombrita.
(H-P, 587)*

*1. En la prisión estuve,
sin ninguna culpa,
los piojos me comían,
no lo olvidaré nunca,
como alrededor del cuello,
tenían su despensa.*

*2. Alrededor de las orejas,
lo juro por mi alma,
y bajo los sobacos,
me hacían cosquillas
y alrededor del ombligo,
allí todos bailaban.*
(H-P, 615)

*1. Ya que me habéis cogido
cuando robaba en la despensa,
ya podíais haberme cortado
mis bracitos por la mitad.*

*2. Mis bracitos por la mitad,
las patitas desde las rodillas,
así no se enteraría,
de nada mi joven esposa.*
(H-P, 550)

*1. Qué guapo soy, qué bello,
qué bien me queda,
un cordón de seda,
alrededor del cuello.*
(H-P, 667)

B. LAS BALADAS DE BANDIDOS

POR EL VALLE VA UN ARRIERO

La canción describe con laconismo cómo un grupo de bandidos sigue por el bosque a un arriero, el cual acarrea una pesada carga. Cuando la ocasión es propicia, lo paran y le exigen que desenganche los caballos. El conflicto se resuelve de diversas formas según las diferentes variantes de la balada: el arriero dice displicentemente al bandido que se los desenganche él solo; o le ruega que le deje el caballo delantero, porque pertenece a su hermano o a su cuñado.

La canción es conocida en Eslovaquia con dos íncipit diferentes. El íncipit en forma de apóstrofe a la oropéndola es, según Jiří Horák, típica de las variantes procedentes de los alrededores de la ciudad de Nitra (Horák-Plicka: 1965, 55). En algunas variantes puede aparecer el nombre de Jánošík, pero probablemente se trata de modificación introducida por el recopilador. La bala-

da se contamina a menudo con las estrofas introductorias de la canción de amor sobre el mozo al que matan los hermanos de la muchacha a la que corteja (B KSNP, A 86).

La balada está difundida por todo el territorio eslovaco, con excepción de Šariš y la parte sudoccidental del país (Zilynskyj: 1978, 376). Fue anotada también en algunas localidades habitadas por la población eslovaca en Hungría (Keszölc, Vanyarc, Pilisszentkerest, Szarvasz), en Rumanía y en la antigua Yugoslavia. La canción es conocida también en Moravia Oriental, en las regiones de Polonia meridional, incluida Silesia, y en el territorio ucraniano poblado por lemcos, uno de los cinco grupos étnicos en los que se dividen los rutenos.

*1. ¡: Por el valle va un arriero,
por el hayedo unos bandidos. :!*

*2. ¡Para, arriero, no arrees,
suelta los caballos delanteros!*

*3. Yo no los pienso soltar,
yo contigo no fui a robar.*

*4. ¡Si eres tan gran señor,
suéltatelos tú solo!*

*5. Si en el campo estuviera,
ningún caso te haría.*

*6. Pero estoy en las montañas,
que son morada de bandidos.
(H-P, 242 b)*

*1. ¡: Oropéndola, ave bonita, :!
no anides junto a los caminos.*

*2. Por allí van buenos y malos,
te podrán estropear el nido.*

*3. Anida mejor en las montañas,
que son morada de bandidos.*

*4. Allí criarás tus polluelos,
nadie te podrá hacer daño.*

*5. Por el valle va un campesino,
le sigue un bandolero:*

*6. Para, campesino, para,
suelta los caballos delanteros.*

7. *No soltaré los delanteros,
porque son de mi hermano.*

8. *Te soltaré los de detrás,
que son de mi propiedad.*
(H-P, 242 c)

EN UN VERDE VALLE

Jano apacienta bueyes en un verde barbecho (o en un prado de tréboles, según otras variantes). Se le acercan unos guardabosques, unos ex-bandidos, y le exigen su tabardo como compensación por la hierba pastada. Jano quiere llegar con ellos a un trato, no tiene intención de entregarles su tabardo. Se pelean y los guardabosques matan a Jano. La motivación del hecho de los ex-bandidos es indudablemente criminal. Sobre Jano muerto lloran su padre, su madre y su novia. Los padres lo hacen con sinceridad, la novia con falsedad.

Dado que el motivo de los bandidos queda en cierto segundo plano (en la canción se mencionan “guardabosques, antiguos bandidos”), Soňa Burlasová clasificó el texto en su *Katalóg slovenských naratívnych piesní* no entre las canciones de bandidos, sino entre las canciones del área de “relaciones sociales” (spoločenské vzťahy).

La canción está extendida por el territorio de toda Eslovaquia, sobre todo en su parte central y occidental, y es conocida también entre la población eslovaca en Hungría (Keszölc, Tardosbánya) y Rumanía (Nădlac, Brestovăț). En sus correspondientes versiones, la balada está difundida también, por un lado, en Moravia Oriental y, por otro, entre los lemkos y los ucranianos transcarpáticos (Zilynskyj: 1978, 360).

1. *En un verde valle,
eh, en un verde valle,
! : apacienta Jaňik dos bueyes. :!*

2. *Se le acercaron unos guardabosques,
unos antiguos bandidos.*

3. *Danos, Jaňik, tu tabardo
has consumido toda la hierba.*

4. *No os daré mi tabardo
llegaremos a un acuerdo.*

5. *Tan de acuerdo se pusieron
que a Jaňik lo mataron.*

6. *Yace Jaňik muerto,
en el verde pastizal.*

7. *¿Quién está llorando por él?
Su padre, su madre y su novia.*

8. *El padre y la madre: hijo mío,
la novia: novio mío.*

9. *El padre y la madre con pena,
la novia con falsedad.*
(B KNSP, A 194)

ESTÁ JANO JUNTO AL ARROYO

El mozo se lava las ensangrentadas manos en un arroyo. Le preguntan qué ha hecho. Primero se excusa de que ha matado a una palomita, al final reconoce que era su amada. Seguidamente mandan al mozo que salga al campo y se fije que en lo que se ve allí. Ve a lo lejos dos horcas, una de ellas está preparada para él.

Dado que la canción no indica claramente que el mozo, el cual ha cometido el crimen, sea un bandido, Soňa Burlasová en su *Katalóg slovenských naratívnych piesní* incluyó la canción entre las del área de “relaciones amorosas” (ľúbostné vzťahy) (B KSNP, A 136). Por el contrario, los autores de la publicación *Jánošík, obraz zbojníka v národnej kultúre* (1988) presentaron la balada como muestra de una canción de bandidos. Orest Zilynskyj, por su parte, la incluyó en el apartado de “asesinatos, lesiones, suicidios y sucesos desdichados” (vraždy, zranenia, samovraždy, nešťastné náhody), junto con otras dos baladas de bandidos. Nosotros incluimos esta canción entre las de bandidos por su temática de violencia y por contener algunos motivos que la relacionan con las canciones de bandidos y baladas de Jánošík (por ejemplo, el motivo de las horcas en el ancho campo).

Las anotaciones de la canción se concentran en Eslovaquia sudoccidental, así como en el norte y en el este de Eslovaquia. La canción tiene tradición también en la parte meridional de la Moravia eslovaca, y también entre los ucranianos que viven en Eslovaquia, en Polonia y en la parte occidental de la Ucrania transcarpática. En otras versiones fue anotada también en varias localidades del centro de Ucrania.

1. *Está Jano junto al arroyo,
ay, ay, ay,
está Jano junto al río,
se lava de sangre las manos,
Dios mío.*

2. *Jano, Jano, ¿qué has hecho?,
ay, ay, ay,
Jano, Jano, ¿qué has hecho?,
¿cómo te ensangrentaste las manos?,
Dios mío.*

3. *He disparado a una palomita,
ay, ay, ay,
he disparado a una palomita,
sentada en una ventanita,
Dios mío.*

4. *Día y noche arrullaba,
ay, ay, ay,
día y noche arrullaba,
y dormir no me dejaba,
Dios mío.*

5. *No era una palomita,
ay, ay, ay,
no era una palomita,
sino que era una mocita,
Dios mío.*

6. *Sal, Jano, al campo abierto,
ay, ay, ay,
sal, Jano, al campo abierto,
lo que veas, será tuyo,
Dios mío.*

7. *Vio allí dos montañitas,
ay, ay, ay,
vio allí dos montañitas,
y eran dos horquitas,
Dios mío.
(G JNK, 166)*

ATRAVIESA JANÍČKO LAS MONTAÑAS

Janíčko lleva en su carro a una muchacha por las montañas. Le ordena que cante, ya que viene de la casa de sus padres. El canto de la muchacha atrae a unos bandidos. Ella pregunta que para qué vienen doce, si bastaría con uno para cortarle la cabeza. Janko desenvaina el sable y corta a Mariška la cabeza. La envuelve en un pañuelo y la manda a sus padres. El móvil del asesinato queda rodeado de misterio, al igual que el papel que tienen los doce bandidos. Puede tratarse de una venganza o de un crimen pasional.

Dado que los bandidos juegan en la canción un papel secundario y en el centro de la atención está el conflicto entre Janíčko y Mariška, Soňa Burlasová no la incluyó entre las canciones de bandidos, sino en el área temática de “relaciones amorosas”-“maltrato y muerte a manos del amante” (lúbostné vzťahy-muky a smrť z rúk milenca) (B KSNP, A 140). Jiří Horák (Horák-Plicka: 1965, 83), por el contrario, le reconoce su temática de bandidos, pues a éstos los considera cómplices del asesinato.

Las versiones recopiladas de la canción se concentran en Eslovaquia occidental, en los alrededores de las ciudades de Trnava y Senica.

1. *l: Atraviesa Janíčko las montañas, :l
l: lleva en el carro a Mariška. :l*

2. *¡Canta alegremente, Mariška,
vuelves de la casa de tus padres!*

3. *Ella cantaba alegremente,
con su canto atrajo a doce bandidos.*

4. *Para qué venís los doce,
basta uno para matarme.*

5. *Sacó de la vaina el sable,
cortó a Mariška la cabecita.*

6. *La envolvió en un pañuelo,
la mandó a casa de sus padres.*

7. *Qué difícil es la marcha,
teniendo la cabeza por tierra.
(B KSNP, A 140) (H-P, 482)*

ÉRASE UNA MADRECITA

La madre cría durante siete años a su hijo, al octavo año él se escapa volando. Vuela sobre una cárcel, donde se fijan en él los carceleros. Se preguntan qué clase de pájaro es, si no podría ser aquel afamado bandido Janíček. El bandido constata con alivio que con la ayuda de Dios logró escaparse de la cárcel, precisamente convertido en pájaro.

En su parte introductoria, la canción presenta motivos paralelos con la balada de amor sobre el amado, el cual convertido en halcón visita la tumba de su amada (B KSNP, A 106).

La canción fue anotada en la zona de Podpoľanie, en Eslovaquia Central (en los distritos de Banská Bystrica y de Zvolen).

1. *Érase una madrecita,
eh, érase una madrecita
!/: criaba a su hijito. :/*

2. *Le criaba siete años,
al octavo se escapó.*

3. *Voló, voló y voló,
sobre la cárcel se detuvo,*

4. *Sobre la cárcel batió las alas,
hasta que la cárcel retembló.*

5. *Señores carceleros,
¿por qué he habéis encerrado?*

6. *¿Qué es ese pajarito,
que canta tan alegremente?*

7. *¿Acaso es Jaňičok,
ese bandido afamado?*

8. *Pero si está preso,
en la cárcel encerrado.*

9. *Eso era lo que pensaba
el alcaide de Bistrica.*

10. *Que no saldría de allí,
que me moriría allí.*

11. *Pero Dios me ayudó
a escapar de la cárcel.
(B KSNP, A 239)*

EN LA MONTAÑA DE VIENA

Alrededor de la fogata están sentados once bandidos, el duodécimo está gravemente herido. Consciente de que se acerca su fin, pide a sus compañeros que le entierren en una encrucijada de caminos y que del sable partido en dos le hagan una cruz. Cuando la gente pase por allí, se acordarán de Janíček el bandido.

La canción es conocida también con los incipits *En Král'ova hol'a* y *En el ancho campo* (*Na Král'ovej holi, Tam v tom šírom poli*).

La canción fue anotada en las regiones de Eslovaquia occidental (distritos de Bratislava y de Trnava) en la cuenca de Váh (Považie) y en Orava (distritos de Považská Bystrica y de Dolný Kubín).

1. *En la montaña de Viena
arde una viva fogata,
alrededor de esa fogata,
hay once bandidos,
el duodécimo está enfermo.*

2. *Doce años fue bandido
robaba dinero,
cuando se veía morir,
dijo a sus amigos:*

3. *Llevadme con vosotros,
no me dejéis solo,
en un cruce de caminos,
excavadme un hoyo,
y metedme allí.*

4. *Mi sable de oro,
partid en dos partes,*

*partid en dos partes,
y hacedme una cruz,
hacedme una cruz.*

*5. Quien pase por allí,
allí recordará:
Aquí yace Janíček
el duodécimo bandido.
(H-P, 507) (B KSNP, A 245)*

CABEZADA ROJA, CABALLO BLANCO

La moza tiene las llaves de la torre, en dónde están encarcelados doce bandidos. A once de ellos los suelta, sólo al duodécimo deja encerrado, recordándole que dentro de poco lo han de colgar. Janíčko dice que eso no se ajusta a derecho. Al final se conforma con su destino y pide que por lo menos lo maten según su gusto. No le gustaría ser ahorcado en un roble, sino en un árbol cerca de donde su amada va a coger agua.

La canción es conocida también con el incipit *Servía moza en la parroquia (Slúžilo dievča na fare)*.

La canción fue anotada en Eslovaquia Occidental y en Eslovaquia Central, en Eslovaquia Oriental no está representada. Una variante proviene de la región de Gemer. La canción fue anotada también en localidades húngaras (Keszölc, Pilisszentkereszt) y rumanas (Brestovăț) pobladas por eslovacos.

*1. ¡: Cabezada roja, caballo blanco :!
! : me casaría, Dios mío. :!*

*2. Me casaría con una moza de granja,
que no tiene ni madre, ni padre.*

*3. Doce llavecitas de la torre,
doce bandidos están encerrados.*

*4. A los doce ella ha soltado,
excepto a uno, excepto a Janíček.*

*5. Quédate aquí, Janíček, solo,
vendrá a ahorcarte un magistrado.*

*6. Qué magistrado sería ese,
que me ahorcaría sin juicio.*

*7. No me colguéis en un roble,
porque me comerán las palomas.*

*8. Ahorcadme sobre el arroyo,
donde mi amada coge el agua.*

9. *Cuando mi amada coja agua,
espantará a los pajaritos.*

10. *Fuera, fuera, pajaritos,
la cabecita ya se deshace.*

11. *¡Fuera, fuera, de mi amado,
fuera de su blanco cuerpo!*
(B KSNP, A 242)

EN EL MONTE, EN EL VALLE

Los bandidos preguntan a un aldeano en el campo, si les podría dar información sobre alguna mujer embarazada. El bandido les ofrece, a cambio de dinero, a su propia mujer. Seguidamente vuelve a casa y la manda al molino. Por el camino la cogen los bandidos, la clavan en una cruz, le sacan de sus entrañas al niño y se llevan de él la mano derecha, para hacer magia. En otras variantes de la balada, la mujer les pide permiso para cantar una canción. La oye un guardabosques, dispara un tiro y los bandidos huyen espantados.

La canción se hace eco de una antigua superstición, según la cual, los bandidos se iluminaban en las casas en las que robaban con una vela sujeta en la mano de un niño no nacido, porque así no se despertaba nadie. Dado que la canción refleja supersticiones y prácticas mágicas, Soňa Burlasová, en su *Katalóg slovenských naratívnych piesní*, no la incluyó entre las canciones de bandidos, sino entre las baladas del área temática de “fuerzas sobrenaturales” (nadprirodzené sily) (B KSNP, A 4).

La balada está difundida sobre todo en la región de Gemer, pero fue anotada también en Spiš (Poprad) y se canta también entre los rutenos de Eslovaquia Oriental.

1. *! En el monte, en el valle, :!*
! un campesino está arando :!

2. *Y de pronto, y de pronto,
se le acercan seis bandidos.*

3. *¡Dios te guarde, Dios te guarde,
pobre campesino!*

4. *¡Dinos dónde encontrar
alguna mujer preñada!*

5. *¿Qué puedo deciros?
yo mismo tengo una.*

6. *¿Por cuánto nos la vendes,
la mujer que tienes?*

7. *Por una medida de oro,
por una medida de plata.*

8. *¿Cómo nos entregarás
la mujer que tienes?*

9. *La mandaré al molino,
allí hay una espesa salceda.*

10. *¡Allí estad atentos,
allí agarradla!*

11. *En cuanto la agarraron,
en una cruz la clavaron.*

12. *Le abrieron el vientre,
al niño le sacaron.*

13. *Y la mano derecha
del niño se llevaron.
(H-P, 485)*

EN LO ALTO DE LA MONTAÑA

Doce bandidos están sentados alrededor de una fogata, se acerca el decimotercero y les pregunta cuánto le pagarían si les trajera a la bonita muchacha Katka Siberbena. Le prometen dos carros de monedas de oro y dos carros de monedas de plata. El bandido al momento monta a caballo y se dirige a un blanco castillo (en el texto eslovaco, literalmente Bilohrad¹⁴⁵) para traer a la moza prometida. La moza no se fía de él, pero al final se deja convencer y sale de la casa. El bandido la agarra y se la lleva sin tardar al bosque. Los doce bandidos enseguida preparan el lecho, pero entre tanto le preguntan sobre su linaje. Katka Siberbena les dice que es la única hija, pero que tiene también doce hermanos, a los que, sin embargo, no conoce, porque se fueron de casa y se echaron al monte. Los bandidos reconocen a su hermana y castigan al secuestrador arrojándolo al fuego.

En otra versión de la canción, el encuentro entre la hermana y los hermanos bandidos se produce en la taberna, en la que la hermana está de sirvienta.

La balada sobre los bandidos que quieren violar a una joven y se dan cuenta de que es su hermana, está muy extendida entre los eslavos orientales. En Eslovaquia no es muy frecuente, aparece sólo en la región oriental de Zemplín, concretamente en el distrito de Michalovce.

1. *En lo alto de la montaña,
una fogata de zarzas,
a su alrededor están sentados
doce bandidos.*

¹⁴⁵ Indudablemente no se trata de ningún topónimo, sino de un epíteto consagrado. Por otro lado, la alusión tanto a este castillo blanco como a la generosa recompensa ofrecida, permite suponer que estamos ante una alusión velada al “bandolerismo nobiliario” (vid. § 7.2.2.3).

2. *Yo, el decimotercero
me dirijo a vosotros,
que Dios os guarde,
y esto os digo:*

3. *Hermanos, amigos,
¿qué me daríais,
si os traigo
a Katka Siberbena?*

4. *Te daremos, te daremos,
dos carros de monedas de oro,
dos carros de monedas de oro,
dos carros de monedas de plata.*

5. *Espoleó el caballo,
se fue galopando,
enseguida llegó
a un blanco castillo.*

6. *Llamó a la puerta,
a puerta pintada:
¡Sal fuera, sal fuera,
Katka Siberbena!*

7. *Salir yo podría,
pero no me engañes.
Si yo te engañara,
que Dios me castigue,*

8. *que no salga más sol,
sobre mi cabeza,
si yo te engañara,
doncella preciosa.*

9. *Cuando pasó el umbral,
le tendió la mano,
la subió al caballo,
se fue galopando.*

10. *Enseguida vino
al oscuro bosque.
Aquí os la traigo,
hermanos, amigos.*

11. *Ellos ya preparan,
preparan un blanco lecho,*

*y entre tanto le preguntan,
cuál es su linaje.*

*12. Yo soy del linaje,
linaje del blanco castillo,
mi madre no tuvo más
no tuvo más que a mí.*

*13. Antes había tenido
unos doce hijitos,
en cuanto crecieron,
se hicieron bandidos.*

*14. En voz baja dicen,
dicen uno al otro:
¡Hermanos, amigos,
es nuestra hermana!*

*15. A Katka Siberbena,
a casa la mandaron,
y al pérfido Jurko
al fuego lo tiraron.
(H-P, 486) (B KSNP, A 226)*

BAJO EL ARCE, BAJO EL MONTE

La canción cuenta con dos versiones básicas.

Versión A:

Una moza está arando bajo el monte. La madre la llama a casa, porque la va a casar con Janík el bandido. Transcurrido el tiempo, a los esposos les nace un hijo. Cuando la madre le pone a dormir, le canta una canción de cuna, en la que expresa el deseo de que no llegue a ser como su padre, pues es un gran bandido, que de noche sale de casa y de noche vuelve. Cada vez trae la camisa y el sable ensangrentados. La mujer tiene prohibido desenvolver la camisa al lavarla. Sólo una vez lo hace y encuentra en ella la mano de su hermano, que reconoce por el anillo.

A1. La mujer del bandido escribe una carta a su madre preguntando si sus hermanos están en casa. La madre le contesta que están en casa, excepto el menor. Entonces la mujer se dirige a su esposo reprochándole que haya matado a su hermano. El bandido le da la excusa de que no veía, porque era de noche, y que no oía, porque soplabla viento. A la mujer se le plantea un dilema: como esposa no debería denunciar al esposo, como hermana no debería callar sobre el asesino de su hermano.

A2. La mujer canta al niño una nana y se queja de su marido, el bandido. El bandido la oye y le exige que repita la canción. La mujer se excusa, diciendo que sólo reñía a la criada, pero el bandido no la cree. La saca de casa y por castigo le corta la cabeza. La mujer antes de morir muerde la mejilla del hijo, para que se acordara del terrible crimen.

Versión B:

Se trata de una versión compendiada de las anteriores. Comienza con el íncipit *Para que me habéis tenido, madre (Načo ste ma, mamko, mali)* y con el reproche hacia la madre, de que la ha

casado con Janík el bandido. Seguidamente describe su comportamiento de la misma manera como está narrado en la canción de la nana al niño. El texto termina con la excusa del bandido de la noche y el viento.

Ján Kalinčiak (1822-1871) se inspiró en esta balada para su relato *La mano del hermano* (*Bratova ruka*, 1847).

La canción se cuenta, por su número de variantes y por su extensión territorial, entre las baladas populares más difundidas. Se conoce en toda Eslovaquia y también entre la población eslovaca que vive en Hungría. Versiones de la misma circulan también en Polonia, Bohemia, Moravia y Ucrania, así como entre otros pueblos eslavos orientales y meridionales.

Al

1. ¡: Bajo el arce, bajo el monte, :!
¡: ara moza con un buey blanco. :!

2. Cuando hizo el primer surco,
su madre la llama a casa:

3. Hija mía, ven a casa,
te casaré, no sé con quién.

4. Con Janík, con un bandido,
con un famoso bandido.

5. Sale pronto, viene tarde,
nunca nada bueno me trae.

6. Sólo la ropa ensangrentada,
triste de mí, tengo que lavarla.

7. Triste de mí, tengo que lavarla,
sin poder desenvolverla.

8. Sólo una vez la desenvolví,
y fue para entristecerme más.

9. He visto un guantecito,
en él la manita derecha.

10. En manita un anillo de oro,
igual que el de mi hermano.

11. Di un grito: socorro, socorro,
es la mano de mi hermano.

12. Madre, madre, madre mía,
¿están mis hermanos en casa?

13. *En casa están los que están,
pero el menor no está.*

14. *El más joven, el mejor de todos,
el más trabajador.*

15. *¿Janík, Janík, qué has hecho,
por qué mataste a mi hermano?*

16. *Era de noche, no veía,
soplaba viento, no oía.*
(H-P, 483)

A2

1. *Duerme, duerme, hijo mío,
no seas como tu padre.*

2. *Tu padre es un gran bandido,
por los montes conoce los caminos.*

3. *Conoce las veredas y los caminos,
por donde van los mercaderes a la feria.*

4. *Sale pronto, viene tarde,
nunca nada bueno me trae.*

5. *Sólo el sable ensangrentado,
y la cabeza sudada.*

6. *En cuanto él lo oyó
irrumpió en la habitación.*

7. *Katka, Katka, alma mía,
¿qué es lo que has cantado?*

8. *Te equivocas, no he cantado,
sólo a la criada he reñido.*

9. *Ven, criada, hija mía,
¿es cierto que te reñía?*

10. *No, ella no me ha reñido,
acostaba a su hijo.*

11. *Ponte, Katka, el vestido,
vamos a dar un paseo.*

*12. Por ese verde prado bonito
debajo del peral robusto.*

*13. Ponte, Katka, de rodillas,
te cortaré la cabecita.*

*14. Acércame, criada, a mi hijo,
le quiero besar mejilla.*

*15. Una mejilla le besaba,
la otra mejilla le mordía.*

*16. Toma, hijo, en recuerdo,
de que tu padre degolló a tu madre.*
(H-P, 484) (B KSNP, A 229)

SE LLAMABA HANIČKA

Hanička va al soto a coger hierba y se pone a cantar. El bandido Janíčko reconoce en ella a su hermana y le promete tantos táleros, cuantas ramas tiene el roble. Pero la hermana no le reconoce, sale corriendo y le denuncia a los señores de Košice. Los señores mandan a sus esbirros y ellos capturan y atan al bandido. El bandido les pide que le aflojen las esposas, pero ellos aprietan aún más. Lamenta que si hubiera previsto la traición, se habría preparado para la lucha, en la que habrían volado a millas de distancia los sombreros de los esbirros junto con sus cabezas.

La canción fue recogida sólo en la región de Šariš (en los alrededores de Bardejov y Prešov) en Eslovaquia Oriental.

*1. Se llamaba Hanička,
tuvo a un hermano, Janíček,
y él ha huido
al monte, se hizo bandido.*

*2. Ella salió a coger hierba
a un verde soto,
se le acercó Janíčko:
¿Qué haces aquí?, Hanička.*

*3. Recojo la hierba,
canto tristemente.*

*4. Ven aquí, Hanička,
bajo los verdes robles,
Hanička, hermanita,
soy tu hermano querido.*

5. Cuenta, Hanička,
cuántas ramas tiene el roble,
cuantas ramas tiene el roble,
tantos táleros te daré yo.

6. Ella no las contó,
salió corriendo a casa,
a los señores del condado
les dio aviso.

7. Señores de Košice,
vosotros no lo sabéis,
pero en los montes de Košice
a un bandido tenéis.

8. Ellos no tardaron
en enviar a los esbirros.
Id, id, esbirros,
prended a ese bandido.

9. En cuanto le capturaron,
le ataron fuertemente,
hasta que sus manos
se cubrieron de sangre.

10. Esbirros, esbirros
aflojadme las manitas,
porque las esposas
me romperán las manos.

11. Ellos no aflojaron,
sino reforzaron,
hasta que sus manos
de sangre se cubrieron.

12. Si vosotros me hubiérais
aflojado las manos
volarían muy lejos
vuestros sombreros.

13. Vuestros sombreros,
y vuestras cabezas,
pero no volarán,
me duelen las manos.
(B KSNP, A 237)

EN SILESIA, EN UN HOSTAL

Los bandidos se enteran de que en una ciudad de Silesia (o bien en Sliachok, en Bystrica o en Opava, según las variantes) vive una rica hostelera, que tiene mucho oro y plata. Al capitán de bandidos Rojko (Rolčík, Rolek) se le ocurre una treta para robarla. Aprovechando que en el hostal hay una fiesta con música, piden a la hostelera pasar allí la noche. Rojko baila con ella, y con las palabras de la canción que canta, da órdenes a sus compañeros, de cómo y dónde tienen que robar. Vacían la despensa y la cuadra y luego huyen.

El tema sobre la hostelera robada durante el baile tiene en la tradición folclórica eslovaca versiones en forma tanto de canciones como de leyendas (vid. *Jánošík y la rica tabernera*, y *Cómo robaron unos bandidos al tabernero de Šenov*, ALE).

La canción es conocida en toda Eslovaquia, pero mayoritariamente en las regiones centrales y del norte. Se recopiló una variante en la localidad serbia de Selenča. La encontramos también en el folclore de Polonia y de la parte oriental de Moravia.

*1. En Silesia, en un hostal,
hay una rica hostelera,
tenía una arroba de plata,
y media fanega de oro.*

*2. Mis queridos amigos,
nos hemos reunido,
¿cómo esa plata y ese oro,
sacaríamos de Silesia?*

*3. Rojčok se ofreció,
él lo conseguirá,
él esta noche,
con ella bailará.*

*4. Buenas noches te deseo,
hermosa hostelera,
he oído decir,
que eres viuda.*

*5. Es cierto, viuda y rica,
tengo una arroba de plata,
y media fanega de oro.*

*6. ¿De dónde, jovencito,
de dónde vienes,
por qué estas palabras,
tan dulces me dices?*

*7. Yo soy hijo,
de un padre rico,*

*de un padre rico,
de una ciudad grande.*

*8. Hostelera mía,
ven a bailar conmigo,
todo lo que yo cante,
así se irá haciendo.*

*9. Compañeros míos,
id a la despensa,
engrasad la sierra,
cortad el bargueño,
la plata y el oro,
podéis ya sacarlo.*

*10. Tocino y grasa,
coged lo que podáis,
las telas, herramientas,
todo será nuestro.*

*11. Compañeros míos,
salid de la despensa,
porque ya no tengo nada,
que dar a los músicos.*

*12. Compañeros míos,
salid de la despensa,
porque sobre la puerta,
se ve mucha luz.*

*13. Compañero Juro,
coge bien un trapo,
con él tapa arriba,
ese gran agujero.*

*14. Compañeros míos,
entrad en la cuadra,
ensillad los caballos,
y montad en ellos.*

*15. Montad ya en ellos,
y dejadme uno,
en campo abierto,
allí esperadme.*

*16. Hostelera gorda,
baila bravamente,*

*tu despensa y tu cuadra,
ya están vacías.
(H-P, 299)*

QUÉ HAY DE NUEVO EN LA ALDEA DE TURANY

Los bandidos escogen una casa y entran en ella, ayudados por la criada que les abre la puerta. Los bandidos asesinan a los amos de la casa y les roban. La criada intenta borrar las huellas del crimen, después llama a los vecinos. A los bandidos los cogen y les meten en la cárcel.

La composición en muchos aspectos está próxima a las características de la canción noticiera: se aportan nombres concretos de los bandidos, la historia está descrita con muchos detalles, las imágenes de violencia están en primer plano, el texto está introducido por una fórmula para llamar la atención, típica de las canciones de feria y concluye con una admonición moralizante.

La canción fue recogida en la zona de Eslovaquia Central de Podpoľanie (en los alrededores de Zvolen).

*1. Qué hay de nuevo,
en la aldea de Turany.
Král' y Budín
esperan en el valle Hutárska.*

*2. Se aproximaban
al monte de Turany,
Budín les espera allí,
para darles un consejo.*

*3. Ya se aproximaban,
bajando por la cuerda,
Hlivko les promete,
conseguir mucho dinero.*

*4. Ya se aproximaban,
al patio de los Ursíny,
les vio una criada,
les dejó entrar en la casa.*

*5. Hlivko entró primero,
saludó a los señores.
Budín le siguió,
les partió la cabeza.*

*6. La señora Ursíny
dio desde la cama un grito:
Coged toda la plata,
perdonadnos la vida.*

7. Budín no tardó nada,
y le golpeó la cabeza.
Siete veces la golpeó,
siete heridas le hizo.

8. Král' esperaba en el patio,
para estar de guardia.
Svitaj sacaba las cosas,
las llevaba fuera de la aldea,
Hlivko les daba
una mala noticia.

9. En cuanto se fueron,
la criada no tardó,
fue a por agua,
lavó a los señores.

10. Cuando les acabó de lavar,
les acostó en la cama.
No tardó nada,
en correr a casa de los vecinos.

11. Vecinos míos,
mis señores no hablan.

12. Y esos vecinos
no perdieron el tiempo,
por el poblado de Turany,
propagaron la noticia.

13. Los Ursíny yacen
en la negra tierra,
mientras Král' y Budín,
están en la cárcel.
(B KSNP, A 228) (H-P, 481)

2. CANCIONES Y BALADAS SOBRE EL BANDIDO GENEROSO

A. CANCIONES LÍRICAS SOBRE EL BANDIDO GENEROSO (JÁNOŠÍK)

Las canciones líricas sobre Jánošík recrean el perfil característico del bandido generoso. Son la continuación de la tradición de la lírica de bandidos de épocas más antiguas, desarrollando aquellos motivos que celebran las cualidades del bandido que suscitan admiración, como son la audacia, la fuerza extraordinaria, la generosidad, la filantropía, etc. El bandido es percibido como defensor de los pobres y promotor de la justicia social, quien quita a los ricos y da a los pobres. De aficiones poco recomendables y de defectos, como la holgazanería o la afición por el alcohol, no hay ni mención. A los motivos de las canciones líricas de bandidos ya conocidos se añaden nuevos, relacionados con la figura de Jánošík, como son las noticias sobre sus tesoros.

En las canciones líricas nos encontramos con la imagen poética de Jánošík como un joven que suscita respeto por su gallarda figura. Por dónde anda, tiemblan los palacios y la tierra. El primer canto de la *Muerte de Jánošík* de Ján Botto viene a coincidir casi literalmente con algunos pasajes de esta canción.

*1. Arde una fogata,
en un alto prado,
a su alrededor
hay doce mozos.*

*2. Están sentados,
miran todos al fuego,
miran todos al fuego,
no dicen ni palabra.*

*3. Nuestro capitán,
es un gran señor,
pluma blanca,
dolmán rojo.*

4. *Cuando va por el monte,
 tiemblan los castillos,
 cuando va por el soto,
 tiembla toda la tierra.*
 (H-P, 238)

Jánošík tiene, según la imaginación popular, una fuerza extraordinaria, que consiguió no sólo con magia, sino que le fue dada por la naturaleza. Incluso atado, desposeído de su cinturón mágico y de su “valaška”, mete miedo a los señores, porque en cuanto se mueve, las esposas se rompen en sus manos. Este motivo, junto con el del halcón atrapado en la liga, es parafraseado por Ján Botto en el segundo canto de la *Muerte de Jánošík*.

1. *Capturaron, capturaron,
 al halcón en la liga,
 encerraron su “valaška”
 con siete cerrojos.*

2. *Cuando Jánošík,
 sólo se mueve un poco,
 ya se rompen las esposas
 como una simple cáscara.*
 (H-P, 635)

Jánošík pervive en la conciencia de los portadores del folclore como defensor de los humildes y vengador de las injusticias. Así lo capta la siguiente canción, que en las estrofas iniciales se aproxima a la lírica amorosa, para más tarde desembocar en motivos sociales, lo que es una muestra del sincretismo temático típico de la lírica de bandidos más antigua.

La canción contiene un motivo muy frecuente en las canciones sobre este bandido, *Jánošík, Jánošík, desdichado hijo...* (*Jánošík, Jánošík, ty nešťasnô dieťa...*), sobre el que se escribe algo más en el comentario a la balada *En la montaña hay una clara fogata de zarzas* (ACE).

1. *Silbó Jánošík
 en una alta roca,
 tiene una novia,
 abajo en el valle.*

2. *La novia canta
 canta una canción,
 que ya le preparan,
 una bonita horca.*

3. *Jánošík, Jánošík,
 desdichado hijo,
 si no hubieras robado,
 no te ahorcarían.*

4. *Sí, he sido bandido,
durante siete veranos,
y vosotros, señores,
¡cuánto robáis al pueblo!*
(G JNK, 135)

La tradición sobre Jánošík asegura que nunca mató a nadie.

1. *Jánošík, Jánošík,
indómito hijo,
si no hubieras robado
no te perseguirían.*

2. *Yo no he robado,
en el verde bosque,
yo sólo llevaba
un sable al costado.*

3. *En un costado un sable,
en el otro una carabina,
pero yo, Dios mío,
no he matado a nadie.*
(H-P, 632)

1. *Janošík, Janošík,
desdichado hijo,
si no hubieras robado,
no te perseguirían.*

2. *Sí, he sido bandido,
no un año, sino cuatro,
pero nunca he derramado,
ni gota de sangre humana.*
(H-P, 630)

De las cualidades de Jánošík es admirable su constancia, gracias a la que puede ser fiel al juramento de los bandidos de no traicionar nunca a los compañeros.

1. *Aunque me cocieran,
aunque me torturaran,
nunca traicionaría,
a mis compañeros.*
(H-P, 579)

Los motivos de una fiesta de bandidos se hallan en las canciones y también en las leyendas, y se corresponden con la visión que tenían de ella los pintores populares.

1. *Toca la gaita, gaitero,
en un vacío aprisco,
Jánošík está girando,
girando su “valaška”.*

2. *Bien la está girando,
cuando está bailando,
mientras el gaitero
toca alegremente.
(H-P, 107; GO, 134)*

En la tradición folclórica, sobre todo en las leyendas, hay muchas noticias sobre los tesoros de Jánošík. La siguiente canción ubica el lugar del escondite de los tesoros de Jánošík bajo el monte Pupov, donde el bandido había nacido. En la canción también se trasluce la creencia popular de que los tesoros están escondidos en lugares marcados por un árbol.

La segunda estrofa es lo que se llama una “estrofa viajera” (putovná strofa) y se halla tanto en las baladas populares (*No habría pensado que en la taberna de Klenovec-Nenazdať som sa ja v Klenovci na krčme*, estrofa número 5) como en la canción semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (*Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi*, versos 147-148).

1. *Eh, Ďurina Jánošík,
¿dónde tienes tus cuevas?
En Pupov, bajo un haya,
bajo un sombrero escondidas.*

2. *Eh, Ďurina Jánošík,
tus manos blancas
ya no abrirán más
bargueños de mercaderes.*

3. *Ni bargueños de mercaderes,
ni tesoros del emperador,
te mandarán a la horca,
joven mocito.
(H-P, 627)*

B. BALADAS SOBRE JÁNOŠÍK Y VDOVČÍK

1. Los hechos del bandido

EN LA COLINA DE CVENGLOVO

Al contrario que en las leyendas populares, en la tradición de la canción eslovaca no se han creado ciclos que describan los hechos de Jánošík. La única canción que se refiere a sus hechos concretos como bandolero es la balada sobre el asalto a un arriero bajo la colina de Cvenglovo.

La canción empieza con la escena del descanso de los bandidos en las montañas. Alrededor de la fogata hay diez bandidos que vigilan el sueño de Jánošík, más uno que toca la gaita. Se trata de la imagen típica de la cuadrilla constituida por doce bandidos, que se repite también en las leyendas populares y en la poesía de los románticos eslovacos. Ilčík despierta a Jánošík y le advierte de que sus hombres necesitan alimentos. Jánošík pide a Ilčík que se suba a un abeto y que mire a su alrededor. Ilčík ve aproximarse a un coche, protegido por una numerosa guardia. Jánošík, a pesar de la superioridad de las fuerzas contrarias, decide detener al coche y llevarse su carga de dinero.

La balada contiene motivos comunes a las canciones semipopulares de bandidos como la *Canción sobre Adam e Ilčík, bandoleros* y *Canción sobre Jánošík, bandolero* (ambas probablemente de la primera mitad del siglo XVIII), así como con otras baladas populares sobre Jánošík. El motivo introductorio de la fogata ardiendo es propio de las canciones y baladas de bandidos en general y con posterioridad se hizo frecuente y cobró significado simbólico en la poesía romántica eslovaca (Samo Chalupka, Ján Botto). Abundando en estos tópicos, la fogata en las montañas se convirtió igualmente en símbolo de la insurrección de 1944 y de este modo se incorporó al escudo nacional de la República Socialista de Checoslovaquia, en sustitución del multisecular símbolo bicrucífero de la Alta Hungría.

La canción fue originariamente anotada sin localización, sólo en el año 1950 fue anotada por Soňa Burlasová en el distrito de Liptovský Mikuláš.



Escudo de la República Socialista de Checoslovaquia.

*1. En la colina de Cvanglovo
una clara fogata arde
y a su alrededor
se pasean diez mozos.*

*2. Se pasean, se pasean,
y giran las hachas,
pues a Jánošík
protegen fielmente.*

*3. Diez están de guardia,
uno toca la gaita,
mientras que Jánošík
duerme dulcemente.*

*4. Justamente en medio
de sus dulces sueños,
Ilčík, un hábil mozo,
le despierta.*

*5. Levántate, Janko,
tienes que buscar algo,
para dar de comer,
a tus buenos mozos.*

6. *Ilčík, amigo mío,
sube al abeto,
y mira bien, mira,
si me traen algo.*

7. *Traen, traen, traen,
pero son demasiados,
cien van con chuzos
otros tantos sin ellos.*

8. *No temas, no temas,
a esa gran multitud.
Eh, detente, arriero,
¡baja los cofres!*

9. *Si no estuviéramos
bajo un verde soto,
ya te preguntaría,
si eres su dueño.*

10. *Tú preguntaría,
pero no te atreves,
porque si tal dices
dejas aquí el alma.*

11. *Y vosotros tirad
el dinero al foso,
para que no lo gastemos
ni nosotros, ni vosotros.*
(H-P, 241) (B KSNP, A224)

2. El ciclo de la horca

NO HABRÍA PENSADO QUE EN LA TABERNA DE KLENOVEC

La canción sitúa el lugar de la captura de Jánošík en la taberna de Klenovec. Jánošík se queja de haber sido traicionado por el gaitero. El gaitero llama a la taberna a los soldados imperiales y a los gendarmes, que capturan a Jánošík y le atan. Le dicen de que si no hubiera robado, no le habrían detenido, pero él se defiende diciendo que robaba sólo a los ricos y a la mala gente. Las manos de Jánošík ya no amenazarán más a nadie, merceros, tenderos y otros comerciantes ya pueden vivir contentos. Después Jánošík manda recados a sus compañeros. A Hunka, que está en prisión, le encomienda a la protección de Dios. A Uherčík, que está en libertad, le aconseja que tenga cuidado. La última estrofa atribuye la autoría de la canción al propio Jánošík, capitán de bandidos.

Varios motivos de la canción (estrofas 1-6, 10, 12) están muy próximos a pasajes de la composición semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 9-92, 109-110, 147-150, 161-162, 165-166, etc.), los cuales están o directamente tomados o parafraseados. El motivo apostro-

fico *Jánošík, Jánošík, ¿dónde está tu sable?... (Jánošík, Jánošík, de je tvoj palošík...)* es conocido también en las canciones líricas folclóricas. Otros motivos de la canción, por su parte, pasaron a la poesía romántica (por ejemplo, la paráfrasis del motivo apostrofístico *Jánošík, Jánošík, nepobožné dieťa... –Jánošík, Jánošík, impía criatura...*, o el motivo de la traición por el personaje de Gajdošík en la *Muerte de Jánošík* de Ján Botto).

La canción fue por primera vez anotada por Andrej Halaša, quien recuerda haberla copiado de un manuscrito de origen desconocido, datado en el año 1812 y encontrado en la ciudad de Martin.

1. *Nunca me habría imaginado
que en la taberna de Klenovec
me traicionaría
arteramente mi gaitero.*

2. *Llegó allí, llegó
con los imperiales y los esbirros,
metió mis manos
en una pesada canga.*

3. *Janošík, Janošík,
impía criatura
si no hubieras robado
no te habrían capturado.*

4. *Pero yo no he robado
a los pobres campesinos,
sólo a los señores hidalgos,
a esos malos leguleyos.*

5. *Janošík, Janošík,
tus blancas manos
no robarán más las arcas
de los mercaderes.*

6. *Merceros, tenderos
irán sin peligro,
y los pañeros
ya no te temerán.*

7. *A ti, querido Hunka,
que estás en la cárcel,
te encomiendo a Dios
en esta mi tribulación.*

8. *A Dios te encomiendo,
a Dios te vuelvo a encomendar,*

*ya de ti, querido Hunka,
me despido.*

*9. Y a ti, Uherčík,
que estás en libertad,
de corazón te ruego
que tengas cuidado.*

*10. Janošík, Janošík,
¿dónde está tu sable?
En Klenovec en una escarpia
junto al vino tinto.*

*11. Klenovec, Klenovec,
mi querida taberna,
ojalá ardieras,
pues me has traicionado.*

*12. Quien compuso esta canción
no era ningún noble
sino que fue Jánošík,
el capitán de bandidos.
(B KSNP, A 234) (H-P, 633)*

QUÉ HAY DE NUEVO EN LA AUDIENCIA DE LIPTOV

A Jánošík le capturan en la alcoba, cuando está junto a su amada. Lo atan y lo llevan a la ciudad de Liptovský Svätý Mikuláš (en otras versiones a Kubín). Los señores de Liptov dan una sarcástica bienvenida al “pajarito” capturado. Jánošík pide a los señores que le permitan una vez más tener en las manos su “valaška”, ponerse el cinturón y abrazar a su amada. Se niegan a cumplir las dos primeras peticiones, porque le tienen miedo, sólo le conceden la tercera petición. Las últimas dos estrofas constatan la tortura de Jánošík y su ejecución.

La canción fue anotada en Eslovaquia Central y Oriental: en la región de Kysuce (en Terchová y en los alrededores de Čadca), en Orava (en el distrito de Dolný Kubín), Liptov (en el distrito de Liptovský Mikuláš), en Spiš (en el distrito de Poprad) y en Šariš (en el distrito de Bardejov).

*1. ¿Qué hay de nuevo,
en la audiencia de Liptov?,
capturaron a Jánošíček,
en la alcoba de su novia.*

*2. Cuando lo tenían,
así le dijeron:
Bienvenido, Janošiček,
ya estás preso.*

3. *Primero lo cogieron,
luego lo ataron,
y a la ciudad de Mikulaš,
allí lo llevaron.*

4. *Los señores de Liptov,
le dan bienvenida:
Bienvenido, Janošiček,
ya te hemos cogido.*

5. *Les pido, señores,
por vez primera,
permitidme mi hacha,
tomar en mis manos.*

6. *No se lo permiten,
porque le tienen miedo,
no le permiten el hacha,
tomar en sus manos.*

7. *Les pido, señores,
por vez segunda,
permitidme mi cinturón,
ponerme todavía.*

8. *No se lo permiten,
porque le tienen miedo,
no le permiten,
ceñirse el cinturón.*

9. *Les pido, señores,
por vez tercera,
permitidme a mi novia
abrazar todavía.*

10. *Ellos se lo permiten,
porque ya no le temen,
le permiten a su novia,
abrazar una vez más.*

11. *Rugen los montes,
torturan a Janičko,
aún más rugirán,
cuando lo cuelguen.*

12. *Rugen los montes,
ruge también el álamo,*

*nunca perecerá,
el nombre de Janošik.*
(B KSNP, A 231)

EN LIPTOV SUENAN LAS CAMPANAS

En Liptov suenan las campanas, se prepara la captura de Jánošík. Cuando a Jánošík lo llevan detenido por las calles, le siguen tres mozas. Jánošík ve la horca y dice que si hubiera sabido que le colgarían de ella, la habría hecho pintar, la habría hecho chapar de plata y oro y la habría hecho adornar. La fantasía del condenado sobre la horca festivamente adornada es un motivo típico de las canciones de bandidos del ciclo de la horca. Se encuentra también en la lírica sobre el bandido anónimo (por ejemplo, H-P, 662).

La canción está difundida sobre todo en Eslovaquia Oriental, en las regiones de Spiš (en el distrito de Spišská Nová Ves, Poprad), Šariš (en el distrito de Prešov) y Zemplín (en los distritos de Humenné, Vranov nad Topľou, Michalovce, Trebišov), pero también en Gemer (el distrito de Rožňava), Liptov (en el distrito de Liptovský Mikuláš).

*1. ¡: En Liptov suenan campanas, :!
!: se preparan para coger a Jánošík. :!*

*2. Le cogieron, ya le llevan,
le siguen tres muchachas.*

*3. Una llora, otra gime,
la tercera le abraza.*

*4. Ay, Janošik, corazón mío,
todo lo que mires es tuyo.*

*5. He mirado hacia el monte,
y he visto allí la horca.*

*6. Si yo antes hubiera sabido,
que colgaría de ella un día.*

*7. La habría hecho pintar,
chapar de plata y oro.*

*8. Arriba una cruz de oro,
para dar a saber que soy Janošik.*

*9. En la cruz un corona de oro,
para dar a saber que soy joven.*

*10. Y en la corona una cinta de oro,
para dar a saber que soy bandido.*
(B KSNP, A 230) (H-P, 644)

EN LA MONTAÑA HAY UNA FOGATA DE ZARZAS MUY BRILLANTE

En la montaña están sentados alrededor de una fogata doce bandidos. Jánošík ha barruntado su captura en un sueño, seguidamente le rodean los señores del condado y le atan fuertemente. Jánošík se dirige a ellos con tres peticiones: que le devuelvan por un momento su oro, que le permitan tocar por un momento su flauta y que le dejen coger por un momento su “valaška”. Tales peticiones le son denegadas. Cuando llevan a Jánošík por el campo hacia la horca, desea todavía despedirse de su madre y de su padre, luego baila el “hajduch” alrededor de la horca y con siete quintales de hierro atados a los pies salta él mismo al gancho.

En la canción se aprecian diferentes motivos típicos de las baladas de bandidos: por ejemplo, la fogata en lo alto de la montaña con doce bandidos alrededor, o el motivo apostrofístico *Jánošík, Jánošík, hijo desdichado...* (en el dialecto de Zemplín *Janči, Janči bily...*), que es, además, común a las baladas populares y a la canción semipopular *Canción sobre Jánošík, bandolero* (versos 161-162) e igualmente se halla en la *Muerte de Jánošík* de Ján Botto. Otros motivos (las manos fuertemente atadas, la despedida de los padres) son comunes a las baladas sobre Jánošík y las baladas sobre el bandido anónimo (H-P, 113; H-P, 682).

La canción fue anotada en la región de Zemplín, en la localidad de Fekišovce, en el distrito de Michalovce.

*1. En la montaña hay una fogata
de zarzas muy brillante.
alrededor de esa fogata
hay doce bandidos.*

*2. ¡Mis once hermanos!
Tuve un mal sueño,
a fe que era malo,
¡ojalá no se cumpliera!*

*3. En cuanto lo pronunció
ya rodearon
a los doce bandidos
los señores del condado.*

*4. Cuando lo cogieron,
fuertemente lo ataron,
y sus blancas manos
de sangre se cubrieron.*

*5. Señores del condado,
aflojadme las manos,
porque las esposas
me romperán los dedos.*

*6. Ellos no aflojaron,
más fuerte lo ataron,*

*y sus blancas manos,
de sangre se cubrieron.*
7. Señores del condado,
les ruego por vez primera:
¡Permitidme coger
una vez más mi oro!

8. *No lo permitieron,*
porque le tenían miedo,
no le permitieron
coger su oro.

9. Señores del condado
les ruego por vez segunda:
¡Permitidme tocar
una vez más mi flauta!

10. *No lo permitieron,*
porque le tenían miedo,
no le permitieron
tocar su flauta.

11. Señores del condado,
les ruego por vez tercera:
¡Permítanme coger,
una vez más mi “valaška”!

12. *No lo permitieron,*
porque le tenían miedo,
no le permitieron
coger su “valaška”.

13. *De la puerta de Komarovce*
se asoman los señores;
quieren ver a Janošiček
bajo las carabinas.

14. *Janči, hermoso Janči,*
hijo desdichado,
si no hubieras robado,
no te habrían capturado.

15. *Cuando lo llevaron*
por el ancho campo,
lloraban su madre y su padre:
¡Vuelve, corazón mío!

16. *No volveré ya más,
porque estoy atado,
los verdugos me esperan
bajo las horquitas.*

17. *Verdugo, verdugo,
no me tires hacia arriba,
antes quiero despedirme,
de mi madre y de mi padre.*

18. *No me despediré
para un año o dos,
sino me despediré
para no volver nunca.*

19. *En los pies tenía atados
siete quintales de hierro,
pero aún dio una vuelta bailando
alrededor del castillo.*

20. *Después de dar la vuelta bailando
saltó hacia arriba,
y en la horquita,
el verdugo lo colgó.
(H-P, 643) (B KSNP, A 235)*

SEGUIRÍA JAŇÍK COMBATIENDO

La canción que originariamente se refería a Jánošík, en otras variantes más recientes, se vincula también con Vdovčík. Una vieja denuncia que Jánošík (o Vdovčík) se ha olvidado su cinturón mágico sobre la mesa, de modo que se encuentra indefenso. Le capturan, le atan y le llevan a la ciudad. El bandido pide a los señores que le permitan coger en sus manos a la vieja que le ha traicionado, pero los señores no se lo permiten. El bandido luego pronuncia las consabidas peticiones de coger una vez más su “valaška” y su cinturón, pero se lo deniegan, porque tienen miedo de su fuerza. Se cumple sólo su última petición, el deseo de bailar alrededor de la horca. Baila el “hajduch” siete (doce) veces, y aunque tenga siete (doce) quintales de hierro atados a los pies, salta a la horca, donde el verdugo le cuelga. (Ya colgado, todavía saca una pipa y fuma tres libras de tabaco).

La canción está conocida también con los incipit *Bol by Jánošík bojoval; Bol by ten Jánošík, bol by ten bojoval; Bol by Vdovčík vdovčoval*.

Está difundida en la región de Gemer-Malohont (en los distritos de Rimavská Sobota, Rožňava), en Orava, Liptov, en Považie (en el distrito Považská Bystrica) y también en los alrededores de la ciudad de Zvolen y Banská Bystrica.

1. *Seguiría Jaňík combatiendo,
si hubiera tenido más cuidado,
si no se hubiera dejado,
en la mesa su cinturoncito.*

2. *Ese cinturoncito estaba
adornado con remaches,
cada uno de los remaches
valía un tálero.*

3. *Una vieja
le ha denunciado,
ella aquel cinturoncito,
en la mesa ha visto.*

4. *En la alcoba lo cogieron,
en el patio le pegaron,
y en la noche cerrada
a Rašel' lo llevaron.*

5. *Cuando lo llevaron,
le dieron la bienvenida:
Bienvenido seas, joven,
bajo las carabinas.*

6. *Les pido, señores,
por vez primera,
permitidme mi cinturón,
coger todavía.*

7. *No se lo permiten,
porque le tienen miedo,
es un mozo muy valiente,
les podría hacer daño.*

8. *Les pido, señores,
por vez segunda,
permitidme mi "valaška",
coger todavía.*

9. *No se lo permiten,
porque le tienen miedo,
es un mozo muy valiente,
les podría hacer daño.*

10. *Les pido, señores,
por vez tercera,
permitidme a la vieja,
cogerla todavía.*

11. *No se lo permiten,
porque le tienen miedo,*

*es un mozo muy valiente,
les podría hacer daño.*

*12. Jaňičok, Jaňičok,
indómito hijo,
si no hubieras robado,
no te torturarían.*

*13. Siete quintales de hierro,
tenía en los pies atados,
pero siete veces,
bailó alrededor de la horca.*

*14. Cuando ya hubo bailado
siete veces saltó,
saltó hasta la horca,
el verdugo lo colgó.
(B KSNP, A 233)*

QUÉ HAY DE NUEVO EN KOBELIAROVO

La canción se inicia con la fórmula enunciativa típica de las canciones noticieras y continúa según el esquema ya conocido en las baladas sobre Jánošík. Se presenta la imagen de Vdovčík fuertemente atado, luego sigue el pasaje en que pronuncia sus últimos deseos: Vdovčík pide que le entreguen a la vieja, que le dejen su cinturón, y en tercer lugar desea bailar alrededor de la horca. Baila el “hajduch” con medio quintal de hierro en los pies, a la tercera vuelta salta a la horca.

La tradición de la canción se limita a la región de Gemer.

*1. Qué hay de nuevo
en Kobeliarovo,
han cogido a Vdovčík
en la alcoba junto a su amada.*

*2. En cuanto lo cogieron,
enseguida lo ataron,
en la noche cerrada
a Rožňava lo llevaron.*

*3. Los señores de Rožňava
se sorprendieron mucho,
al ver que traen a Vdovčík
bajo las carabinas.*

*4. Señores, señores,
les pido por vez primera:
dejadme a esa vieja
coger en mis manos.*

5. Ellos no le dejaron,
 porque tenían miedo,
 de que a esa vieja
 le crujirían los huesos.

6. Señores, señores,
 les pido por vez segunda,
 dejadme ponerme
 mi cinturón una vez más.

7. Mi cinturón adornado
 con los remaches de oro,
 cada remache
 vale un tálero.

8. Ellos no le dejaron;
 porque le tenían miedo,
 que con aquel cinturón
 no podrían vencerle.

9. Señores, señores,
 les pido por vez tercera,
 permitidme por una vez,
 bailar alrededor del poste.

10. Medio quintal de hierro
 tenía atado a sus pies,
 pero todavía dos veces
 bailó alrededor del poste.

11. En la tercera vuelta
 saltó hacia arriba,
 hacia ese gancho del poste
 donde el verdugo le colgó.
 (H-P, 650)

EH, QUÉ HAY DE NUEVO EN KOBELIAROVO

La canción empieza con la fórmula enunciativa típica de las canciones noticieras. A Vdovčík lo capturan en la alcoba de su amada en Kobeliarovo. Le atan fuertemente y le llevan a Rožňava. Vdovčík pide a los señores que le aflojen las esposas, pero ellos se las atan aún más fuertemente. En Rožňava le dan una bienvenida sarcástica y le recuerdan que está indefenso y también que ya está preparado el poste para él. La madre de Vdovčík siente pena cuando ve al bandido colgar de la horca, pero el bandido le dice que ya es tarde para lamentarlo, porque no se puede hacer nada: a los hijos hay que castigarlos mientras son pequeños.

La canción tiene tradición sobre todo en la región de Gemer (fue anotada en las localidades de Henckovce, Rochovce y Poloma, en el distrito de Rožňava). Una variante fue tomada en Spiš.

1. *Eh, qué hay de nuevo
en Kobeliarovo,
capturaron a Vdovčík
en la alcoba de Sabína.*

2. *Cuando lo capturaron,
fuertemente lo ataron,
en la noche cerrada
a Rožňava lo llevaron.*

3. *Cuando lo llevaban,
por los prados de Henckovce:
Aflójenme, aflójenme,
mis blancas manos.*

4. *Así las aflojaron,
que más las ataron,
en la noche cerrada,
a Rožňava lo llevaron.*

5. *Cuando lo trajeron,
bienvenida le dieron:
Bienvenido, pajarito,
ya te hemos cogido.*

6. *Carabina, pistolas,
están en la mesa,
y el poste preparado,
en el patio del conde.*

7. *Quién lo ha preparado:
el molinero de Henckovce,
por todas las cosas,
que robé para él.*

8. *La madre de Vdovčík,
por él siente pena,
cuando en la horca,
el viento le sopla.*

9. *En vano, mamita,
ahora sentís pena,
cuando los hijos son pequeños,
entonces hay que castigarlos.
(B KSNP, A 232)*

3. CANCIONES NOTICIERAS SOBRE BANDIDOS

OH, MONTAÑA NEGRA

A la montaña negra le preguntan dónde está el bandido Janči zbojník (Kovačovič). La montaña no sabe la respuesta, aunque antes el bandido ha estado viviendo allí dos años, más un día y una noche. Seguidamente la canción constata que al bandido lo capturaron, le ataron fuertemente y le mandaron a la ciudad de Rožňava. Los señores de Rožňava le dan una bienvenida sarcástica diciendo que ya hace mucho tiempo que le esperaban. El motivo del bandido fuertemente atado y el motivo de la bienvenida irónica que dan los señores al bandido también son conocidos, como acabamos de ver, en las baladas sobre Jánošík. En la cárcel el bandido encuentra a su compañero y juntos recuerdan con tristeza la libertad perdida.

Los motivos de otras variantes de la canción presentan al protagonista unas veces como bandido, otras veces como soldado. El lugar del encarcelamiento puede estar situado en Rožňava o en la ciudad de Mostar en Hercegovina.

La canción, que se encuadra dentro de los tipos generalmente difundidos por toda Eslovaquia, fue anotada en Eslovaquia Occidental (distritos de Senica y Trnava) y Eslovaquia Oriental (Spišská Nová Ves), las anotaciones manuscritas provienen también de la región central de la cuenca del Váh-stredné Považie (Považská Bystrica).

*1. l: Oh, montaña negra,
tristemente te alzas :l
l: dime, dónde está
el bandolero Janči. :l*

*2. Decir no lo puedo,
porque lo desconozco,
sé que la montaña negra,
fue su escuela.*

*3. Fue su escuela,
dos años y un día,
cuando no sabía,
si era de noche o de día.*

4. *Sólo entonces lo supo,
cuando lo capturaron,
cuando sus manitas,
en cadenas metieron.*

5. *En cadenas metieron,
fuertemente lo ataron,
a la ciudad de Ružňava
allí lo llevaron.*

6. *Los señores de Ružňava
la bienvenida le dieron,
Bienvenido, Janči,
¡te estábamos esperando!*

7. *Cuando allí llegó,
allí ha encontrado,
a su compañero
cargado de cadenas.*

8. *Bienvenido, compañero,
estamos aquí los dos,
¿dónde, dónde está
nuestra negra montaña?*

9. *Si fuera sólo por ella,
no lo sentiría,
sino que nuestras manos,
ya están atadas.*

10. *Tienen que estar atadas,
por una gran injusticia,
injusticia tan grande,
inimaginable.*
(B, KSNP, A 238)

POR EL CONDADO DE GEMER VAN NUEVAS

Por el condado de Gemer se difunde la noticia de que han capturado a Šimko en Šarkanica (nombre de una cumbre cerca de Muráň). Quiso dispararle Karturňák (un nombre propio), pero Šimko se rindió y se entregó por su voluntad. En la canción se supone que con la captura del bandido algo tuvieron que ver las mujeres de Muráň, porque les atraía su dinero. La mayor culpable parece ser Zuzanka Fabová, a la que le dan ganas al bandido de matarla de un tiro.

La canción fue anotada en la región de Gemer (en el distrito de Rožňava). Un texto procede de la región de Spiš.

1. *Por el condado de Gemer van nuevas
capturaron a Šimko en Šarkanica.*

2. *¿Quién, quién fue tan vil con él?
El propio Kartuňák le quiso disparar.*

3. *No disparéis, hermanitos míos,
tenéis a Šimko, me entrego por las buenas.*

4. *Las mozas de Muráň son así,
codician el dinero de Šimko.*

5. *Pásame, esbirro, pásame la pistola,
quiero matar a Zuzanka Fabová.
(B KSNP, A 236)*

CONSTRUYEN, LEVANTAN

Dos mozos de Kokava están en la cárcel por cometer un robo. Adam Bocman ha sustraído de la iglesia una casulla, para regalársela a Mara Pirohova. Pero de ella lo que se coserá será el vestido de duelo por Adam. Cuando conducen a Adam a la horca, todos los señores de la ciudad salen a verlo. La canción hecha la culpa a los habitantes de Kokava, porque dejaron que ahorcaran a los mozos. La mayor culpa la tienen el señor notario y el alcalde. Al pie de la horca, el bandido manda un saludo a su madre. El bandido se imagina su ejecución como un rito nupcial.

La canción fue recogida en la localidad de Kokava nad Rimavicou situada en la región de Podpoľanie.

1. *Construyen, levantan
una cárcel en Ďarmoty
nadie más está preso,
sólo dos de Kokava.*

2. *Sólo dos de Kokava
porque han robado.
¿Quién, quién de los dos
ha sido el cabecilla?*

3. *Adam Bocman,
ha sido el cabecilla,
cuando una casulla
ha robado de la iglesia.*

4. *¿A quién, a quién
dieron esa casulla?
a Mara Pirohove,
a ella se la regalaron.*

5. *Mara Pirohove*
hizo de ella un vestido
y su triste hermana
ella lo tiñó.

6. *No lo tiñas, hermana,*
no lo lucirás,
Adam, alma mía,
será para llevar luto por ti.

7. *Los señores de Nongrác,*
todos salieron de la ciudad
cuando a Adam Bocman
conducían a la horca.

8. *Ellos lo conducían,*
bajo las carabinas,
el verdugo le esperaba,
debajo de las horcas.

9. *Los vecinos de Kokava,*
qué malos sois todos,
dejasteis que ahorcaran
a dos hombres.

10. *Adam como primero*
Ďuro como segundo,
¿quién tiene, quién tiene
la mayor culpa?

11. *Quién la iba a tener*
sino el señor notario,
pero aún mayor culpa
tiene el señor alcalde.

12. *Mandad recado,*
recado a mi madre,
que se prepara mi boda,
en el campo de Uhorské.

13. *Los ángeles del cielo,*
serán mis testigos,
la madre de Jesús,
será mi madrina,
Dios Altísimo
será mi padrino.
(B KSNP, A 251)

HAN MATADO A JAŇÍK, HAN MATADO AL BANDIDO

A Janík el bandido lo mataron de un hachazo a la cabeza, cuando bebía con su amigo en casa de su novia. Parece que el hecho fue sugerido por Klenkovka. Ella lo arrastra por tierra delante de la cuadra de su hermano. El hermano, Ďuro, sale de casa, pensando que se acerca algún bandido, pero se encuentra con el hermano muerto. Ďuro pregunta a los vecinos si saben con quién bebió ese día su hermano, para descubrir quién es el culpable de su asesinato. Anička, la novia, no quiere decir nada. Los gendarmes llevan a la cárcel a Klenkovka, la cual se lamenta de su destino.

La variante de la canción que ofrecemos fue anotada en la zona de Podpoľanie (en los alrededores de Zvolen). Otra variante conocida proviene de la región de Novohrad.

*1. Han matado a Jaňík,
han matado al bandido,
con la camisa blanca
en casa de su novia.*

*2. Él mandó a por aguardiente
a la taberna del judío,
para beber juntos,
con un amigo suyo.*

*3. Aguardiente bebieron,
no se reconciliaron,
a la cabecita de Janko
dieron tres hachazos.*

*4. Y cuando le mataron,
en el suelo lo pusieron,
en el pañuelo de Anka,
su cabecita envolvieron.*

*5. Y cuando Kl'enouka,
levantarlo quería,
en ayuda llamó
a su hijo y a su nuera.*

*6. Su nuera no venía,
sino que lloraba,
de la cabeza de Jaňík
la sangre brotaba.*

*7. Ella lo arrastraba
delante de la cuadra,
su hermano salió a ver,
si es él o algún bandido.*

8. *El hermano suyo,
salió a pegar al bandido,
y ve que allí está,
su hermano muerto.*

9. *Vecinos, vecinos,
han matado a mi hermano
¿No sabéis vosotros,
dónde estaba bebiendo?*

10. *No, Ďurík, yo no sé,
dónde fue a beber,
pero ve por pueblo,
pregunta a la gente.*

11. *O también puedes ir
a ver al señor alcalde,
que mande una carta
para el señor doctor.*

12. *Cuando el señor doctor,
vino a casa a reconocerle,
empezó a serrarle,
la cabecita en cuatro partes.*

13. *Dínoslo, Anička,
cómo lo has matado,
no te atormentarás,
dentro de un rato.*

14. *Yo se lo diría,
mas decirlo no puedo,
porque de ese modo
mataría a mi madre.*

15. *Cuando la llevaban,
Koprovňica arriba,
los gendarmes le abrían
las puertas de la cárcel.*

16. *Ay, querido hijito,
qué es lo que he hecho,
ahora que soy vieja
tengo que sufrir esto.*

17. *Janko ya no sufre
en la negra tierra,*

*pero Kl'enkouka,
se pudre en la cárcel.
(B KSNP, A 250)*

MATARON, MATARON, A HÚŠŤAVA SIN CULPA

La víctima de la violencia es un mozo aldeano, el cazador furtivo Húšťava. En la canción se insiste que murió sin culpa. La acción se desarrolla en forma de breves diálogos entre Húšťava alcanzado por una bala y sus asesinos. El autor de la canción acusa al guardabosques, “el malvado Kaša” (Kaša ošklivý) y, por el contrario, toma partido por el cazador furtivo, como si se tratara, según Jíří Horák (Horák-Plicka: 1965, 80), de una clase aparte de bandido.

Dado que en el texto no se hace mención directamente de ningún bandido como tal, Soňa Burlasová en su *Katalóg slovenských naratívnych piesní* no incluyó este texto entre las canciones de bandidos, sino en el apartado de “hechos violentos” (násilné činy), concretamente entre “asesinatos de mozos y hombres” (vraždy mládencov a mužov) (B KSNP, 566- 604).

La canción fue anotada en la zona de Podpoľanie (localidad de Očová, en el distrito de Zvolen).

*1. Mataron, mataron,
a Húšťava sin culpa.
¿Quién lo ha matado?
El pérfido Kaša.*

*2. Cuando estaba caído,
querían ponerle en pie:
levanta, Húšťava,
ven con nosotros a Hrochoť.*

*3. Cómo queréis que vaya
con vosotros a Hrochoť,
me habéis matado,
sin razón alguna.*

*4. Čižmárik preguntó:
¿Qué quieres que digamos a tu mujer?
Qué podría decirle,
que venga a verme.*

*5. La mujer de Húšťava
dormir no podía,
durante toda la noche,
a Čižmárik llamaba.*

*6. Ven, Čižmárik, conmigo,
al prado de Očová,
todavía quiero
tocarle con mis manos.*

7. *Kaša corrió enseguida,
a casa del notario:
Señor notario de Hrochoť,
hemos hecho algo malo,
porque a Húšťava
lo hemos matado.*

8. *El notario les preguntó:
¿Cómo lo habéis hecho?
Cuando quería huir,
le hemos disparado.*

9. *Ya llevan a Húšťava
por el valle de Hrochoť,
el señor notario de Hrochoť
le tapó con maleza.*

10. *¿Quién vino a bajarle
del monte de Očová?
Fue Tomáš Šebkoje,
con bueyes castaños.
(B KSNP, A 283) (H-P, 478)*

QUÉ HAY DE NUEVO EN LOS MONTES DE NOVÁKY

A Pišta Render lo matan en los montes de Novohrad, porque “iba armado” y “disparó a los gendarmes”. Del asesinato se culpa a Paľko Tkačoj, para vengarse de que el bandido había entrado su casa a robar (según la explicación de Jiří Horák), o porque, vestido de mujer, hacía visitas a su novia (según la explicación de Soňa Burlasová). Al mozo herido lo encuentran los pastores y le aconsejan que huya, porque le acechan los guardias por todas partes. Pero a él le da igual, porque de la cabeza le sale sangre. Manda saludos a su familia, a sus conciudadanos y al señor alcalde.

Dado que Soňa Burlasová entendió que el mozo no iba a la casa a robar, sino que en pos de una mujer, por lo que no tendría que tratarse necesariamente de un malhechor, no incluyó en su *Katalóg slovenských naratívnych piesní* esta composición entre las de bandidos, sino entre las canciones del área temática de “relaciones sociales” (spoločenské vzťahy) (B KSNP, 2, 404-441). Por lo demás, el apodo Render podría aludir a que se tratara de un ex-gendarme (del húngaro “rendőr”-“gendarme”), lo que, por otro lado, no excluye de que pudiera tener alguna relación con el bandidaje, pues no era extraño en aquellos tiempos que ex-bandidos se integraran en fuerzas de orden público más o menos regulares.

La composición contiene varios elementos característicos de las canciones noticieras: versos iniciales para captar la atención del público; afán por evocar imágenes de violencia, en este caso las heridas que recibió el joven; mención de nombres propios de personas concretas y localización exacta de los hechos.

La canción fue anotada en la región de Novohrad (en los alrededores de Veľký Krtíš).

1. *Qué hay de nuevo
en la montaña de Nováky,
han matado a Pišta Render
en el encinar de Žičov.*

2. *¿Por qué lo mataron?
porque andaba con un fusil,
por los montes de Potočok,
disparaba a los gendarmes.*

3. *¿Quién le agredió primero?
Paľko Tkačoj,
porque se había atrevido
entrar en su casa.*

4. *Él iba vestido,
con traje de mujer,
para que la gente,
no le conociera.*

5. *Con falda de colores,
con delantal azul,
con un pañuelo negro,
en la cabeza gacha.*

6. *¿Quiénes lo han encontrado?
los pastores de Žičov,
las ovejas al pastar
sobre él han balado.*

7. *Levanta, Pišta, levanta,
ya está clareando,
te rodean guardias,
ten mucho cuidado.*

8. *Por mí, ya pueden ser
todos los guardias del mundo,
de mi cabecita herida,
mana un chorro de la sangre.*

9. *Decid a mi padre,
decid a mi madre,
y a mi fiel hermana,
que no me verán más.*

10. *Vosotros, los de Potočok,
os encomiendo a Dios,*

*a través de Potočok
voy por última vez.*

*11. Señor alcalde de Nováky,
le doy gracias por todo,
por ese tan fiel amor suyo,
mucho salud le deseo.
(H-P, 480) (B KSNP, A 193)*

MATARON, MATARON, A PAĽO DEMIKÁT

El bandido Paľo Demikát, procedente de la aldea de Klokoč en los alrededores de Zvolen, fue muerto por culpa de la traición de la familia Bezek. Les tentó la alta recompensa que el señor Šurman había ofrecido por la cabeza del bandido. La gente condena el vil asesinato, de modo que la canción se dirige contra los traidores y expresa compasión hacia el bandido.

La canción está difundida por los montes alrededor de Zvolen y en la región de Novohrad.

*1. Mataron, mataron, a Paľo Demikát,
tenían permiso del señor Šurman.*

*2. Lo mataron los malvados Bezek,
porque fueron tentados por el vil metal.*

*3. Cerca de los Bezek un sendero de sangre,
¿quién lo ensangrentó? Palíčok Demikát.*

*4. No hay quien le llore, excepto su novia,
ella es en Klokoč la mejor moza.*

*5. Miraron los señores del hayedo de Sáska,
cómo mataron a Palík Demikát.
(H-P, 690) (B KSNP, A 247)*

HAN MATADO A ŠULEK

Muchos contra uno mataron a Šulek. No tenía que haberse dejado matar, tenía que haberse defendido, pero en vez de ello, echó a correr. Šulek, según la descripción exterior, da una imagen próxima al bandido o al pastor: va armado con una “valaška”, en la cabeza lleva un sombrero, anda por las montañas. Por estas razones Jiří Horák incluyó esta canción entre las de bandidos, aunque esta clasificación se hace dudosa, debido al verso en el que el joven muerto es identificado como “talabartero/guarnicionero” (pánsky cinkulátor). No hay información sobre el móvil de la agresión, si bien se expresa la convicción de su inocencia, tal como suele ser típico en las canciones de bandidos.

La canción fue anotada en la zona de Podpoľanie (localidad de Očová, en el distrito de Zvolen).

*1. Han matado a Šulek,
en los montes de Slatiná,*

*podía defenderse,
llevaba su “valaška” en la mano.*

*2. Llevaba su “valaška” en la mano,
el sombrerito en la cabeza,
pero cuando los vio,
se echó a correr.*

*3. Cuando ellos lo vieron,
fueron tras él,
le dieron de hachazos,
en pies y manos.*

*4. Nadie salió en su defensa,
sólo su novia,
la que todavía hoy,
llora por Šulek.*

*5. Cementerio de Vigl'aš,
rodeado de espinos,
en él yace muerto
el talabartero.*

*6. En ese cementerio,
hay una blanca roca,
allí llora su amada,
con cinco huerfanitos.*

*7. Querido, querido,
cementerio querido,
aquí yace Matušík
Šulek sin culpa.*

*8. Sin justicia,
sin culpa alguna,
porque ellos mismos,
se hicieron las leyes.*
(H-P, 691)

RINALDO RINALDINI

En una oscura cueva en las montañas vive el capitán de salteadores Rinaldo Rinaldini. Una mañana le despierta su amante con un beso y le dice que todos sus hombres ya están despiertos hace mucho tiempo. Rinaldo saluda a sus compañeros y entre tanto oye disparos. Unos soldados cercan la cuadrilla. Hay un tiroteo, muchos soldados caen heridos, pero al fin consiguen atrapar a todos los salteadores. Sólo su capitán Rinaldo consigue escapar junto con su amante huyendo a galope.

El modelo para las variantes eslovacas de esta canción noticiera fue una canción de feria checa, de lo que dan testimonio sus abundantes bohemismos.

Las variantes eslovacas de la canción proceden de alto Trenčín, Kysuce, Liptov (alrededores de las ciudades de Žilina, Čadca, Liptovský Mikuláš) y, de modo excepcional, de Gemer (Rožňava).

*1. En una negra braña, en una roca,
en una oscura cueva,
allí vivía el capitán de salteadores,
Rinaldo Rinaldiňi.*

*2. Rinaldino tenía una amante,
que le amaba mucho,
una mañana muy temprano,
le despertó con un beso.*

*3. Levántate, salteador,
levántate, despierta,
tu gente ya está en pie,
el sol está muy alto.*

*4. Rinaldino al despertar,
desea a todos buenos días:
Buenos días, compañeros,
¿y esto qué significa?*

*5. Rinaldino, una mala noticia,
todos estamos conmovidos,
estamos rodeados por un ejército,
estamos cercados por un ejército.*

*6. A por ellos, compañeros,
les dejaré claro quién soy,
nadie más se podrá atrever
a turbar el sueño de Rinaldino.*

*7. Un disparo, otro disparo,
disparos por todos lados,
los soldados ya se acercan,
tienen que tirar sus armas.*

*8. Veintitrés salteadores
todos está atrapados,
sólo el famoso Rinaldino
se escapa a galope.*

(B KSNP, A 241)

Antología de leyendas catalanas sobre bandidos

INTRODUCCIÓN

El criterio básico para la selección de las narraciones de esta *Antología de leyendas catalanas sobre bandoleros* (ALC) (los textos están presentados en el original catalán y los comentarios están redactados en castellano) ha sido la adecuación de los textos a la temática relacionada con el bandolerismo. La mayoría de los textos corresponde al género de la *leyenda histórica*, aunque algunas narraciones pueden estar próximas al género de las *narraciones de experiencia personal* o al *cuento legendario*. En la antología hemos incluido textos que reflejan el fenómeno social del bandolerismo desde sus formas más antiguas hasta su formas más modernas, es decir, hasta los recuerdos de los bandidos de un pasado relativamente no lejano.

Hemos distribuido los textos en cuatro apartados. En el primero de ellos hemos incluido leyendas que se refieren al antiguo conflicto entre los bandos de nyerros y cadells, cuyas primeras noticias en la historia catalana proceden de principios del siglo XIII. En el segundo apartado hemos incluido narraciones sobre el bandido catalán que reunió alrededor de su persona el más amplio material folclórico en prosa – Joan Sala (1594-1634), más conocido bajo el nombre de Serrallonga. En el caso de Serrallonga las leyendas forman todo un ciclo, de modo que podemos seguir su vida desde el principio de su carrera de bandolero hasta su muerte, seguida de la mención de sus tesoros. Hemos organizado los textos de tal manera, que los episodios de la vida del bandido se siguen en orden cronológico. Si una leyenda contiene varios episodios, y cada uno de los cuales refleja momentos pertenecientes a diferentes épocas de su vida, hemos ordenado la leyenda de acuerdo con la información que consideramos más relevante.

En el tercer capítulo hemos reunido narraciones sobre otros bandidos catalanes concretos, en su mayoría personajes históricos reales (Fadrí de Sau, Toca-sons, Serraller, En Coma d'Osor, etc.). Estos bandidos no crearon a su alrededor ciclos extensos, sino que de ellos se recuerdan sólo unas cuantas anécdotas y episodios sueltos. Una excepción entre ellos es el bandido Cabrer, sobre quien se conserva un elevado número de leyendas que, sin embargo, no llegan a formar un auténtico ciclo biográfico. Por fin, en el cuarto capítulo están recopiladas narraciones sobre bandidos anónimos.

ESTRUCTURA DE LA ANTOLOGÍA

Para denominar los textos utilizamos generalmente el título empleado por los editores de las antologías que nos han servido de fuentes. Los títulos suelen definir el motivo principal de la narración.

Tras el título sigue o bien el texto mismo de la leyenda, o bien un corto comentario introductorio, en el que tratamos algunos puntos interesantes o algunas circunstancias relacionadas con los acontecimientos narrados. En ciertos casos hacemos referencia al catálogo internacional de Antti Aarne y de Stith Thompson *The Types oh the Folktale* (abreviación AaTh), y al catálogo de Stith Thompson *Motif-Index of Folk Literature* (sigla MI). Si hemos encontrado motivos analógicos entre las leyendas catalanas y las procedentes de las regiones carpáticas, hacemos referencia también al sistema polaco de Julian Krzyżanowski *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (sigla Krzyżanowski) y al catálogo interétnico de narraciones sobre bandidos de Viera Gašparíková (sigla Gašparíková). Como en la mayoría de los casos el argumento de la leyenda catalana no coincide con la variante eslovaca, sino que se trata más bien de analogías, delante del número de catálogo ponemos la abreviatura *comp.*. También hacemos hincapié en los motivos comunes que puedan encontrarse entre leyendas y canciones populares, así como sobre los paralelismos entre la prosa folclórica y la literatura culta.

Bajo cada texto anotamos la sigla de nuestra fuente, y en su caso, también el nombre del narrador, y el lugar y el año de la anotación.

Al copiar los textos hemos seguido la norma utilizada por los editores de las fuentes de dónde hemos seleccionado las leyendas, que generalmente, sobre todo en las ediciones más modernas, se ajusta al catalán normativo, sobre todo en el plano ortográfico. Algunas narraciones contienen numerosos barbarismos, sobre todo castellanismos, que aparecen en el texto original escritos con otro tipo de letra. Excepcionalmente, alguna narración puede estar escrita en castellano.

Los topónimos que tienen dos versiones, una castellana y otra catalana, los anotamos en la traducción eslovaca en su forma catalana, por ejemplo hemos preferido la forma Girona frente a Gerona, Cerdanya frente a Cerdeña.

Dado que en catalán las expresiones “lladre”, “bandoler” y “bandit” se utilizan como sinónimos, y la actividad de bandidos se designa como “robar”, no expresamente “hacer el bandolerismo” (en eslovaco “zbíjat”), nuestra traducción en estos casos es bastante libre, pero entre paréntesis siempre anotamos la expresión utilizada en el original.

Muy excepcionalmente hemos introducido modificaciones en el texto original, como, por ejemplo, en la leyenda *La biga dels Penjats*, en la que hemos omitido algunos párrafos en los que la intervención del recolector se hace demasiado evidente, de modo que el estilo se alejaba del de una narración popular.

En la versión eslovaca hemos acompañado los textos con notas a pie de página, en las que aclaramos algunas palabras poco conocidas. En las versiones eslovaca y española explicamos a pie de página algunos datos geográficos, así como otras informaciones de interés.

FUENTES DE LA ANTOLOGÍA

Como fuentes básicas en la selección de los textos de nuestra antología hemos utilizado las colecciones de prosa popular publicadas en Cataluña a partir del primer cuarto del siglo XX hasta llegar a los primeros años del siglo XXI. En estas colecciones, las leyendas sobre bandidos se suelen distinguir como una área temática no demasiado extensa, pero independiente. Excepcionalmente utilizamos como fuentes también las publicaciones de otra índole, como, por ejemplo, en el caso de la antología de Josep Gibert *Cançons de bandolers i lladres de camí ral* (1989)

(concretamente en los casos de las leyendas sobre Becaina y Cabrer), o incluso páginas de internet (las leyendas tituladas *Capablanca*, *L'àvia del Dalmau*, *El pescador de Santa Agnès*, *Llegenda de la banda de lladres*).

Entre los textos más antiguos de nuestra antología se cuentan los de Jacint Verdaguer (1845-1902) de finales del siglo XIX y los de Joan Amades (1890-1959), de los años treinta a cincuenta del siglo XX. La mayoría de los textos proviene, sin embargo, de trabajos de campo que se llevaron a cabo desde los años ochenta del siglo XX hasta principios del siglo XXI por iniciativa de grupos de folcloristas, como, por ejemplo, el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, (GRFO), cuyo presidente es Xavier Roviró i Alemany.

Hasta ahora no ha sido editada ninguna colección de leyendas catalanas especialmente centrada en la temática de bandidos, a excepción de la publicación *Serrallonga, el bandoler llegendari català* (2002), que se centra exclusivamnete en las leyendas sobre el bandido catalán más famoso – Serrallonga. El material de esta publicación monográfica lo hemos completado con textos procedentes de otras fuentes, citadas en la bibliografía.

La bibliografía y la lista de las siglas las hemos incluido al final del capítulo 4.2. *La temàtica de bandidos en la prosa catalana popular*.

ÍNDICE

LEYENDAS SOBRE “NYERROS I CADELLS”

Nyerros i Cadells

A Sant Pere, bullfarines, esclatats a Sant Vicenç, a Torrelló pescallunes i a Manlleu són els cadells

SERRALLONGA

1. ANTES DE HACERSE BANDIDO

Era de la Sala de Viladrau

Els tres germans

2. ÉPOCA DE BANDIDAJE

Fundación del grupo

La punteria del noi de Sau

El Fadrí de Sau va salvar en Serrallonga

El Fadrí de Sau s'ajunta amb en Serrallonga

Hechos del bandolero

L'ajuntament de Querós el volia prendre

Robava als rics i ho donava als pobres

En Serrallonga i els porcs

La mesura rasa

El dit d'en Serrallonga

Vida sentimental del bandido

La dona d'en Serrallonga

Va segrestar una noia

El rapte de la Joana

La cova de la cinglera

3. PERSECUCIÓN Y CAPTURA DEL BANDIDO

En Serrallonga caminava amb les sabates al revés
En Serrallonga ferit i a cavall d'un burro
El turó de Malsopar
A Serrallonga hi havia una mina
El fill d'en Serrallonga i la Joana
En Serrallonga tenia una moneda de la sort
L'agafaren a la cova
Serrallonga i Santa Coloma de Farners

4. MUERTE DEL BANDIDO

La prisión y la horca

La Joana i el Fadrí seguiren la seva obra
Disfressat de frare
El Bordet
Tot es farà
Un barber va matar en Serrallonga quan l'afaitava

Las culpas de Serrallonga

Robava els rics
El carrer de l'Infern

5. LEGADO DEL BANDIDO

La riquesa de la Sala
El castell de Fogueres
A dins la cova d'en Serrallonga hi ha un tresor amagat
La cova i la cadira d'en Serrallonga
Les dues coves d'en Serrallonga
Les tres coves d'en Serrallonga
Les coves de Vallbudený

OTRAS NARRACIONES SOBRE SERRALLONGA

Nostre senyor i Serrallonga

OTROS BANDIDOS

El Fadrí de Sau

En Serrallonga i el Fadrí de Sau
La cova del Fadrí de Sau

Toca-son

La fossa d'en Toca-son

Serraller

La matança de cal Gravat de Folgueroles
La presa del Serraller a l'hostal Bolló de Malla

En Becaina*En Becaina**En Becaina va ser traït pels carboners**La condena d'en Becaina***En Cabrer***El Cabrit**El Cabrer**El Cabrer una altra vegada**El Biel i el Cabrer**La cova del Cabrer***En Coma d'Osor***En Coma d'Osor***Els trabucaires***Consell mal aprofitat***Capablanca***Capablanca***Bandidos anónimos***El Valencià**Ells lladres i la vella Garrava**L'àvia del Dalmau**Llegenda de la banda de lladres**La biga dels Penjats**Els bandolers assaltaven els negociants**El pescador de Santa Agnès**Les roques estretes del Torrent*

LEYENDAS SOBRE “NYERROS I CADELLS”

NYERROS I CADELLS

La leyenda explica cómo se formaron las dos principales banderías enfrentadas de Cataluña, protagonistas de muchos capítulos agitados de la historia catalana. También explica el origen de las denominaciones de estas banderías – “nyerros” y “cadells” -, que son expresiones poco menos que incomprensibles para un catalanoparlante de hoy. Así pues, la narración puede ser considerada no sólo como leyenda histórica, sino también como leyenda etimológica.

La palabra “nyer” tiene una doble etimología: por un lado designa a un habitante original de Nyer, y “Nyer” en este caso proviene de “niera”, que, a su vez, procede del latín vulgar “nideria(m)”, es decir “nido”. Por otro lado, “nyerro” significa también “puerco”, y según Mosén Antoni Maria Alcover se trata de una palabra onomatopéyica que imita al gruñido del cerdo (1985: VII., 754-819).

El vocablo “cadell” en su primer sentido significa “cachorro”, más exactamente “perrito” (Alcover, 1985: VII., 803-804), del latín “catellus”.

La dama del castell de Nyer i la de la Torre d'Arança a Bellver de Cerdanya eren germanes i totes dues estaven en estat alhora. Heus ací que hi havia dues germanes molt pobres, tant, que es veien obligades a viure de la capta i havien d'anar per portes. I s'escaigué que totes dues també estaven gràvides al mateix temps que les senyores referides.

Un mateix dia cru d'hivern, sense saber-ho l'una de l'altra, les dues germanes captaires van trucar a la porta del castell de Nyer l'una i de la torre d'Arança l'altra i van parar la mà en demanda de caritat. Com si s'ho haguessin dit, les dues dames, en veure l'estat de les pidolaires, les van aporrinar i els varen dir que si no tenien per menjar i havien captar no havien de posar fills al món. Les dues mendicants, en sentir aquestes paraules, romperen en grans plors i, desesperades van maleir les dames que les havien ultratjades. La que va trucar a la porta del castell de Nyer va desitjar a la castellana que infantés set garrins en lloc d'un infant, i la seva germana, en maleir la dama de la torre d'Arança, li desitjà que donés a llum set cadells. Ambdues dames se les van treure del davant amb grans rialles i a empentes.

Passat el temps corresponent, les quatre dones es van sentir ferides de mal d'infant el mateix dia. La de Nyer va tenir set infants mig garrins mig persones; la dama d'Arança, set nois també mig cadells; les dues germanes captaires infantaren cada una un minyó molt bonic. Les dues dames van morir de pena i de vergonya en veure's mares d'aquella fillada mig bèsties mig persones.

Els catorze cosins, en lloc d'estimar-se i de compadir-se per la desgràcia d'uns i altres, es tenien un odi a mort i es reien els uns dels altres. Els de Nyer deien que valia més ésser garrí que cadell, puix que la carn del porc arreu és cercada i estimada, mentre que la de ca és inmundada i menyspreada. Els d'Arança replicaven que s'estimaven més ésser cadells que garrins, perquè els cans, per llur lleialtat i fidelitat, arreu són considerats i estimats, mentre que els porcs a tothom fan fàstic i repugnància per bruts. I a mesura que s'anaven fent grans més s'anaven odient, fins a arribar a formar dos grans partits anomenats l'un dels "nyerros", que vol dir porcell o garrí, i l'altre dels "cadells" o gossets, que durant molts anys van trasbalsar tota la noblesa catalana, que formava part d'un dels dos bàndols. Els fills de les captaïres es van afiliar un a cada un dels dos bàndols i de manera dissimulada posaven en joc tot llur enginy per atiar els uns contra dels altres i encendre la discòrdia entre ells.

(All, 264.)

A SANT PERE, BULLFARINES, ESCLATATS A SANT VICENÇ, A TORRELLÓ PESCALLUNES I A MANLLEU SÓN ELS CADELLS

Esta narración hace referencia a las luchas entre nyerros y cadells, que esta vez dieron pie para la creación de apodos para los habitantes de tres ciudades vecinas. La palabra "cadell" en su séptima acepción sirve también como denominación satírica de los naturales de Manlleu y Vall'A-ro (Alcover, 1985: II, 803-805).

Els de Sant Pere de Torrelló lluitaven al costat del cabdill nyerro Pere de Bullfarines. Requerits els de Sant Vicenç de Torrelló perquè els ajudessin, van contestar que no podien, perquè de tant treballar la terra estaven tots esclatats. Quant al qualificatiu de pescallunes, aplicat als de Sant Feliu de Torrelló, ja l'expliquem en un altre indret¹⁴⁶. Els de Manlleu foren titllats de cadells perquè eren decidits partidaris d'aquest bàndol.

(AR, 607) (Narración de Mn. Frederic Martín de Torrelló, del año 1935.)

SERRALLONGA

1. Antes de hacerse bandido

ERA DE LA SALA DE VILADRAU

La leyenda explica por qué el bandido es más conocido por el apellido de su mujer, que por su propio apellido Sala. Según lo narrado, el bandido se trasladó a Serrallonga, porque estaba más apartada del mundo y le ofrecía más posibilidades de huir de sus perseguidores. Esta explicación no tiene mucho que ver con la realidad: Joan cambió de hogar, porque se fue a vivir a la casa de su mujer, quien era la "pubilla", es decir la primogénita y, por tanto, la heredera de la casa paterna. Por lo contrario, a Joan no le correspondía nada del patrimonio de sus padres, porque era

¹⁴⁶ En la antología de la prosa popular de Joan Amades *Folklore de Catalunya, Rondallística* (1982) en la página 1168 se encuentra la leyenda "A Sant Feliu de Torrelló, pescallunes", en la que se explica el origen de este apodo satírico.

“cabaler”, es decir, un segundón. Según la ley de mayorazgo, de los hermanos menores del heredero se esperaba, si no querían servir toda la vida a su hermano mayor, que al llegar a edad adulta abandonaran la casa paterna.

En Serrallonga era fill de la Sala de Viladrau¹⁴⁷, però va anar a viure allà a Serrallonga, perquè era un lloc més aïllat, no hi havia carreteres ni res. Antes no hi havia pas tants camins ni carreteres, i allí no el podien atrapar. Per això va anar a viure a Serrallonga¹⁴⁸ i va deixar la Sala.

(RAS, 47) (Narración de Salvador Gispert de Sant Hilari Sacalm, 2002.)

ELS TRES GERMANS

La leyenda sobre Serrallonga, de manera parecida a la canción *Don Juan Serrallonga* (AC, 654) (ACC), nos presenta al protagonista como un honrado, entregado a su trabajo, un hombre sin el menor atisbo de inclinaciones delictivas. La motivación del bandolerismo de Serrallonga no se explica como una demostración de protesta social, ni siquiera como un deseo egoísta de las riquezas, ni por falta de ganas de trabajar, sino como el resultado de la fatalidad: es la consecuencia de la maldición de su padre, quien estaba disgustado por observar en él poca fe.

Un dia el pare d'en Serrallonga va cridar als tres germans. El gran es deia Segimon, l'altre era en Joan, en Serrallonga, i al petit li deien el Tendre. Els va dir que anessin a fundar altres cases i altres famílies i les va donar diners per poder establir-se al lloc que triessin. Cadascun va triar un lloc ben diferent.

Al cap de molts anys el pare va voler anar a visitar els seus fills. Passant per la Plana de vic va veure un casal amb una torre de defensa i una ermita al seu costat. Era la casa coneguda amb el nom de l'Espinzell. En aquesta casa s'hi havia establert el seu fill primer, en Segimon. Pare i fill es van abraçar i anaren a cercar els altres germans. Varen arribar a una gran masia que era coneguda amb el nom de Sobrevia. Igual que l'anterior, tenia una torre de defensa i una capelleta al seu costat. Era la casa del fill petit, el Tendre. Tots tres s'abraçaren i anaren a buscar en Joan, l'últim dels germans.

Poc abans d'arribar a Viladrau feren cap a la Sala. Allí hi van torbar en Joan. Els va ensenyar la casa, gran i rica. Hi havia de tot i bo; no hi faltava de res. Igual que a les altres dues cases, enganxada a la casa hi havia una torre de defensa; era molt més alta i ben construïda que les altres. En canvi, no es veia per enlloc cap rastre de capelleta. El pare va tenir un gran disgust per la poca fe del seu fill. El va maleir i li va profetitzar que moriria penjat. Com així va ser.

(RAS, 65) (AR) (Narración de Concepció Coll de Vic, 1930.)

¹⁴⁷ La Sala de Viladrau era la masía natal del bandolero. La expresiones “Mas” o “Masia” provienen del latín medieval “mansum”-“hacienda, fundo”, y designan a una gran casa campesina, rodeada de extensos terrenos. Las casas estaban construidas en medio de regiones despobladas y sus habitantes tenían que ocuparse de su defensa contra los criminales que podían atacar la propiedad. Por eso las casas solían estar fortificadas, lo que les daba aspecto de pequeños castillos medievales. Las masías tenían cada una su historia y se les conocía según su propio nombre. Se trataba generalmente del nombre de la familia que les habitaba, o la familia tomó el apellido según la casa, como en este caso: mas Sala de Viladrau.

¹⁴⁸ Serrallonga de Querós es el nombre de la masía a dónde se fue a vivir el bandolero tras su boda, y bajo cuyo nombre fue más conocido que por el suyo propio. No podemos confundirlo con el topónimo homónimo Serrallonga, que designa un pueblo en la Cataluña francesa.

2. Época de bandidaje

LA PUNTERIA DEL NOI DE SAU

La siguiente leyenda representa la escena de una prueba de admisión a la cuadrilla de bandoleros. Fadri de Sau supera la prueba, que consiste en demostrar su habilidad con las armas, concretamente su buena puntería, por lo que el capitán Serrallonga lo admite entre los suyos (comp. Gašparíková I B 3 a).

El noi de Sau, li deien. Va llogar un xicot de Sau i diu que li va dir:

- A veure si saber de tirar!

I li posa un blans allà. I mentre posava el blanc, l'altre flas!, li fot pinya. I li va fer passar la bala per aquí, entremig dels dits.

- Ep, noi! Que em podies matar!

- Ja n'estic ben de segur!

- Oh, doncs així ets bon tirador!

I en Serrallonga el va llogar!

(RAS, 49) (Narración de Domènech Orra i Clopers, de Vilanova de Sau, 1984.)

EL FADRÍ DE SAU VA SALVAR EN SERRALLONGA

El primer encuentro entre Serrallonga y Fadri de Sau se realizó al pie de la horca. En el momento en el que Serrallonga ya cuelga de la horca, se le acerca Fadri de Sau y le saluda con toda la ceremonia, seguidamente le libera y huyen juntos en el último momento. El motivo de la salvación de la horca se corresponde con el motivo conocido de las canciones populares, sobre todo de la canción *L'hereu Querol* (AC, 656) (ACC). Nótese el flagrante anacronismo en la mención de los “revólveres”.

En Serrallonga el van agafar, i quan je el tenien a la barra, a la barra que l'havien de penjar, a Girona, –que havien donat cèntims a que l'agafès– va arribar un altre:

- Déu vos guard, Serrallonga!

I en Serrallonga allà penjat.

- Qui sou vós, que no us conec?

- Sóc el Fadri de Sau, que vinc per a defensar-vos!

I li dona dos revòlvers. Ell, l'altre, li fot tiro i talla el cordell. Va trencar tot el cordó. I es van escapar.

(RAS, 50 – 51) (Narración de Hilari Ferrer de Sant Hilari Sacalm, 2000.)

EL FADRÍ DE SAU S'AJUNTA AMB EN SERRALLONGA

La leyenda explica, cómo y por qué Fadri de Sau se juntó con Serrallonga, su amigo más fiel. Lo hizo, porque le había conmovido la crueldad con la que los soldados trataron a una vieja, su madre. A Fadri le movió a hacerse bandolero el deseo de venganza por un hecho violento e injusto, cometido contra sus allegados (comp. Gašparíková I B 1 a).

La mención de los carlistas es un anacronismo, algo, como se acaba de ver, muy común en las leyendas populares.

Aquí a Sau, passaven pel carrer de Sau. Passaven amb cavalls, i trepitjaren una dona vella que hi havia sentada a la porta. Un de la colla del carlins va fer passar el cavall a prop de la dona, la va fer caure i li va fer mal.

Llavons el noi –hi havia un noi d’aqueixa dona que vivia per allà el carrer–, ho va veure, i es va agraviar molt fort. I va anar amb en Serrallonga... El noi va anar amb en Serrallonga a explicar-ho, a explicar el que havien fet els carlins passant per allà. Diu el noi:

- Serrallonga, Déu vos guard!

- Sóc el noi del Plantadís, cada garrotada en mataria cinc o sis!

- Vine, pots venir en ma quadrilla.

I se’n va anar amb la quadrilla d’en Serrallonga... Era un home de Sau, era el Fadrí de Sau. Se’n va anar amb en Serrallonga.

(RAS, 50) (Narración de Gregori Sellabona i Badia de Vilanova de Sau, 1984.)

L’AJUNTAMENT DE QUERÓS EL VOLIA PRENDRE

La narración consta de varios episodios referidos a diferentes épocas de la vida del bandolero. Contiene la mención del primer robo –de una mula, la mención de su fiel amigo Fadrí de Sau y de sus guaridas, y describe un intento fallido de captura.

El motivo de la expedición de los miembros del ayuntamiento hasta la cueva del bandido con el fin de capturarlo puede ser resultado de la contaminación con la canción *El lladre de Girona* (JG, 125).

El primer robo que va fer va ser una mula, que el va robar a l’Esquirol. La va anar a buscar a la nit i se la va emportar aquí a la Sala. Una mula, el primer robo va ser aquest...

Ell anava cap a l’Esquirol i seguia totes les muntanyes. Allà on era filla la seva dona, al costat mateix hi tenia unes coves. Un dia al dematí quan sa ve fer clar l’ajuntament de Querós hi varen anar cap allà i varen picar la porta, i ell va treure el d’allò, l’estri que tenia, i els hi va dir: - Si no marxeu us mato a tots. Llavors se’n van entornar, van agafar por i se’n van entornar.

Ell tenia la posada allà i amb un company que tenia de Sau, aquet li deien Fadrí de Sau, i ell sortia amb ell a robar.

(RAS, 59) (Narración de Joan Serra i Montal, 1984.)

ROBAVA ALS RICS I HO DONAVA ALS POBRES

La narración consta de varios episodios sobre diferentes épocas de la vida de Serrallonga. En el comienzo se expresa una poco común creencia de que Serrallonga no fue capturado nunca, lo que se contradice con la verdad histórica y con las leyendas que narran su fin en el cadalso. El episodio central da testimonio sobre la generosidad de Serrallonga hacia los pobres (comp. Gašparíková I B 4 e).

El Fadrí de Sau, el van agafar! En Serrallonga em sembla que no el van poder agafar mai. Em sembla que es va escapar perquè el seguien al revés.

En Serrallonga em sembla que va passar la frontera. I em sembla que va ser quan es va perdre, em sembla, la història d’en Serrallonga.

Robava als rics i ho donava als pobres. I veia un pobre d’aquests que anava, que trobava. Que abans n’hi havia molts que anaven amb un sac, tenien una manta per quedà’-se a dormir allà on fos. Si el deixaven dormir dintre una casa o una cabanya. I duïen la manta i d’alló...

- *Heu menjat? –diu que els deia!*

- *Sí. I no. I d'alló...*

Diu:

- *Doncs teniu! Si aneu a la primera taverna, o al primer hostal, atipeu-vos!*

I els donava monedes, que s'atipessin. Als rics els anava a fúmer, perquè:

- *Els rics –diu– no treballen. I aquests homes que no d'això, es moren de gana! Doncs aquests tenen dret a la vida com aquests senyoritos que no fan re. Només jaure com burros i carregats de monedes.*

Diu que sepre els feia això, en Serrallonga.... En Serrallonga tenia això, era el jefe, el capità de lladres. Però d'allò, si trobava un pobre, li feia caritat, sempre! Li donava enque [encara que] fos el menjar seu que portava. Pels pobres era bo, però els rics...

No en podia veure cap!

(RAS, 48) (Narración de Isidre Moles i Serrat, 1981.)

EN SERRALLONGA I ELS PORCS

Serrallonga tiene fama de haber sido un bandido generoso con los pobres. Para repartir regalos no necesitaba ningún motivo especial, su único móvil era el amor hacia la gente y la vocación de ayudar. El bandido es visto como valedor de la justicia social: roba a los ricos y regala a los pobres (comp. Gašparíková I B 4 e).

Una vegada en Serrallonga va anar a una casa de pagès molt pobra, els va dir:

- *Heu matat porc?*

Els de la casa de pagès li varen contestar:

- *No! No n'hem pas pogut matar. Què voleu que matem, si no tenim res!*

S'hi presenta l'endemà amb dos porcs:

- *Teniu! Mateu porcs!*

Va nar a una casa de pagès rica que tenia porcs de sobres i els en va robar un parell. Després els va portar a l'altra casa.

(RAS, 53) (Narración de Joan Tresserres de Vic, 1984.)

LA MESURA RASA

Los bandoleros demuestran su “honradez” en el hecho de ser fieles al trato y a su palabra, tanto si prometían algo como si lo exigían. El episodio sobre la medida rasa se atribuye también a otros bandidos más tardíos, por ejemplo a Felip (siglo XIX) (JG, 234) o a Bou (siglo XIX) (vid. *Consell mal aprofitat*, ALC).

Otro gesto positivamente valorado es el de que Serrallonga eligiera a sus víctimas entre la gente rica, de modo que su actitud de pillaje quedaba socialmente justificada. La leyenda contiene también la mención del equitativo reparto del botín entre todos los compañeros, lo que contribuye a formar la imagen de Serrallonga como la de un capitán justo.

Una vegada la quadrilla d'en Serrallonga va anar al Sobirà¹⁴⁹, una casa de molts diners, i els amenaçà que segrestarien l'amo si no li donaven una mesura plena d'or. En Serrallonga ja sabia

¹⁴⁹ El Sobirà, llamado también el Sobirà de Santa Creu es una antigua masía, conocida ya en el siglo XIII. Tenía fama de ser una de las más ricas en toda la región.

que aquell amo tenia tot aquell or amagat allà a la casa. Van quedar un dia concret per complir el tracte: a canvi de la mesura d'or no segrestarien l'amo. El dia acordat es va presentar en Serrallonga i el Fadrí de Sau amb altra colla de la seva quadrilla:

- Vinc a buscar el que és meu. – va dir en Serrallonga.

Van portar la mesura tota curulla d'or; sortia or per sobre la mesura. El Fadrí de Sau anava per agafar la paga, però en Serrallonga va treure el trabuc i passant-lo per sobre la mesura va tirar tot l'or que sobrava a terra. Va dir:

- Tracte és tracte. Cadascú el que sigui seu.

Els altres bandolers volien collir l'or de la terra i no els ho va deixar fer; els va renyar. Després van marxar i s'anaren a repartir part del botí a les coves de Sellabona¹⁵⁰.

(RAS, 52) (Narración de Pere Feixes de Vilanova de Sau, 1984.)

EL DIT D'EN SERRALLONGA

La leyenda etiológica explica el origen de un monolito en forma de un dedo erguido, situado en el valle de Sau. Serrallonga se muestra como un capitán autoritario y seguro de sí mismo, quien no duda en castigar inmediatamente la insubordinación. Por otro lado, la leyenda nos deja entrever que en la cuadrilla no siempre reinaba la paz y el consenso, sino que eran frecuentes los conflictos. El motivo del castigo inmediato y expeditivo que impone el capitán frente a la desobediencia de sus hombres está relacionado también con otros bandidos catalanes. Una escena parecida, esta vez relacionada con Rocaguinarda, la encontramos en el capítulo XL de la segunda parte de *Don Quijote* (1615) de Miguel de Cervantes y Saavedra.

Al bell mig de la vall de Sau, a la riba esquerra de l'embassament, s'aixeca el puig de la Força, o de la Fossa. És un altiu penyal dibuixat per la riera de Balà i el riu Ter, al lloc on la cinglera és més espectacular. Amagades en una balma encara s'hi torben restes del castell de Cornill.

Una vegada en Serrallonga estava reunit amb els seus homes a les balmes de prop del castell. Camençà una discussió entre ell i un dels seus lloctinents més joves. No es posaven d'acord com s'havien de repartir els diners que obtindrien del rescat de l'ostatge que tenien tancat a la presó del castell. La discussió va anar pujant de to i el jove lloctinent li criticava el caràcter autoritari que en Serrallonga tenia. Al final, el va desafiar. En Serrallonga s'aixecà de cop i traient-se la daga va respondre a la provocació. La destresa que tenia amb les armes va fer que ràpidament guayés el combat. Amb un sol cop de daga li va tallar un dit al jove provocador. Mentre es rebolcava de mal, en Serrallonga va agafar el dit sangonós i d'una revolada el tirà cingles avall. Des de llavors que del vistós monòlit que hi ha a sota meteix del puig de la Força se'n diu el Dit d'en Serrallonga o el Barret d'en Riba.

(RAS, 64-65) (La narración está tomada de la publicación *La Ruta d'en Serrallonga* del Centre Excursionista Farners.)

LA DONA D'EN SERRALLONGA

En la leyenda se menciona a la mujer legítima de Serrallonga, llamada Margarida, con la que contrajo matrimonio en 1618 y tuvo cinco hijos. La memoria popular apenas se acuerda de ella,

¹⁵⁰ La sierra de Sellabona o Cellabona se encuentra un poco más abajo de la presa de Sau, a la orilla izquierda del río Ter.

siendo mucho más célebre la historia de amor entre Serrallonga y Joana que duró sólo unos pocos meses del último año de la vida del bandido.

La narración concluye con la mención de los tesoros. El narrador expresa la convicción de que en algún lugar de los montes, Serrallonga tiene escondida mucha cantidad de plata y oro (comp. Gašparíková I D 1 a).

*La dona d'en Serrallonga deien que era filla de l'Abadia. Jo havia sentit a explicar que era d'Abadia de Querós*¹⁵¹.

Jo treballava amb uns que eren de per'llà i m'explicaven que en Serrallonga hi tenia molta cosa amagada. Plata o or amagat a l'Abadia. Una vegada quan jo hi treballava vam trobar un forat així gros, rodó. Allí a la casa hi havia un forat gros, rodó. Que per què era, no ho sé, però no hi vam trobar or!

(RAS, 53) (Narración de Joan Tresserres de Vic, 1984.)

VA SEGRESTAR UNA NOIA

La leyenda recoge un motivo que igualmente se insinúa en una de las variantes de la *Cançó del lladre* (AC, 631) (ACC). El bandido manda a la chica secuestrada a su casa, pero ella no se quiere ir.

Deien que una vegada en Serrallonga va segrestar una noia que tenia quinze o setze anys. Era una noia del Puig de Fàbregues, a l'altre cantó, a prop de Rupit. La va segrestar i quan la volia tornar ella no va voler marxar. Això deien, eh!

Per viure es veu que havien de manjar castanyes i glans, no tenien gaire més coses per menjar. Vivien tots dos amagats a la cova.

(RAS, 47) (Narración de Joan Tresserres de Vic, 1984.)

EL RAPTE DE LA JOANA

Según la siguiente leyenda, anotada por Joan Amades en el año 1954, Serrallonga se enamoró profundamente de Joana y, por oponerse su familia a esta relación, decidió raptarla. El rapto lo planificó durante un baile de disfraces durante el Carnaval. Fue a Barcelona y entró con sus hombres en el palacio de los Torrelles, donde Joana le esperaba en el jardín para huir con él. Según otra versión la raptó Fadri de Sau, mientras que Serrallonga les esperaba al pie de la muralla.

El motivo básico de esta leyenda hay que localizarlo sin duda en la literatura culta, desde el drama *El catalán Serrallonga y Bandos de Barcelona* de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, llevada a la escena poco después de la ejecución del bandido, hasta la obra de Víctor Balaguer *Don Joan de Serrallonga* (1859). Es muy frecuente también en la literatura semipopular.

Serrallonga s'enamorà de Joana Torrelles, donzella de bona família. Els pares i altre família de la Joana no veien amb bons ulls el casament de la parella. L'oposició era tan gran que en Serrallonga no veié altre solució que raptar-la per tal d'aconseguir-la.

¹⁵¹ L'Abadia de Querós es una masía situada en el valle de Querós, sobre la Querosa.

Per agafar la Joana van aprofitar un ball de disfrasses que s'organitzà al palau que la família Torrelles tenia a Barcelona. Els bandolers van entrar saltant la tanca de la finca i amagats darrera de la màscara s'emportaren la Joana fora de Barcelona.

(RAS, 68) (La narración está tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el *Diario de Barcelona* el 20 de octubre del 1954.)

LA COVA DE LA CINGLERA

Joana tiene un sitio muy especial en la vida del bandido, porque era la mujer que no sólo le amaba, sino que también le siguió en su peligrosa vida en las montañas. Su convivencia está explicada como una muestra del amor sincero.

En la canción popular no es infrecuente el motivo de la moza que vive con el bandolero en las montañas, pero generalmente no se trata de una convivencia voluntaria, sino forzada, por lo que la mujer acaba traicionando al bandido, como por ejemplo en la canción *El lladre de Giro-na* (JG, 125).

En el terme de Querós, en les Guillerries hi ha una cova que té tres obertures en una cinglatera aspre, i la tradició local conte que allà s'hi amagava en Serrallonga amb la Joana. (Jaume Estella en té un croquis).

Un tros dels més escabrosos de les Guillerries és al camí que de Querós passa per Susqueda i va cap a Amer, quasi a la vora del Ter, passant per baix cinglera, en qual extrem està Alfar.

(RAS, 63) (Narración tomada de Materials Aguiló, guardados en l'Arxiu de l'Obra del Cançoner de Catalunya.)

3. Persecución y captura del bandido

EN SERRALLONGA CAMINAVA AMB LES SABATES AL REVÉS

La leyenda pone de relieve una de las cualidades más admiradas del bandido: su astucia. Gracias a ella consigue escaparse a sus perseguidores, a los que confunde con el truco de calzarse los zapatos al revés (comp. Gašparíková I C 2 b).

Aquel con [quan] el seguien:

- No es veu!

Va fer les sabates al revés. A la punta hi havia el taló, i el seguien sempre malament. El seguien de recules. Sempre rondar, i ell anava bé.

En lloc de dur el taló aquí, el tenia clavat aquí. I es clar, ell caminava, el seguien i per 'xò no l'agafaven mai! Anava així: el taló el portava clavat a la punta. I el seguien i deien:

- No va cap aquí!

I per 'xò no l'atrapaven mai!

(RAS, 48-49) (Narración de Isidre Moles i Serrat del mas el Pla de Roda de Ter, 1981.)

EN SERRALLONGA FERIT I A CAVALL D'UN BURRO

La narración, con el episodio de la salvación de Serrallonga, demuestra el apoyo popular con que contaba en sus huidas. El narrador intenta aportar a la narración datos temporales exactos, lo que es un elemento extraño en la prosa popular.

Però, vamos, de bandolers, en aquell temps n'havien sigut tots. El meu avi, vamos, el meu avi, a l'any 1640 o així, en Salvi de Paderneres que era un comissari real que perseguia en Serrallonga, el va ferir, en Serrallonga. I un meu avi, un besavi, el va carregar a cavall d'un burro i se'l en va emportar, perquè no l'agafessin.

I pel camí va trobar el rector de Susqueda. I el rector li va dir:

- Coi, on vas amb el burro així! Passa a casa i agafa la mula.

I el meu avi, collons, carregat de bones intencions va deixar el burro i va carregar en Serrallonga a cavall de la mula del rector, i el va portar.

Però llavors quan en Serrallonga el varen prendre, que el varen agafar i el varen matar, llavors va sortir això, i a l'avi el varen fotre a la presó, perquè havia anat a portar en Serrallonga. Però a l'avi sí, l'avi va haver d'anar a la presó perquè havia afavorit en Serrallonga.

(RAS, 51) (Narración de Ferriol Codina i Marcé en Tarradell, 1984.)

EL TURÓ DE MALSOPAR

Leyenda etimológica, que explica el origen de la denominación de una colina en las cercanías de Querós.

Una vegada estaven tota la quadrilla sopant a sota el mas Serrallonga, a la vora del Ter, a Querós, en un turó que hi anaven molt. A mig sopar els van avisar que venia la tropa a prendre'ls. La noblesa de Barcelona feia dies que el perseguien. Van marxar corrents deixant el sopar a mig fer. S'amagaren per aquells boscos i no els van trobar: la tropa va estar tota la nit voltant però no en van atrapar cap ni un. Ah, això sí, tots van quedar amb gana per no haver sopat! D'aquell turó encara ara se'n diu el turó del Malsopar¹⁵².

(RAS, 53-54) (BiB, 74) (Narración de Ramon Rovira de Vic, 1984.)

A SERRALLONGA HI HAVIA UNA MINA

La narración aporta datos muy exactos sobre la ubicación de un pasadizo secreto, el cual servía al bandido para huir de sus perseguidores. Serrallonga se muestra como un buen conocedor de toda la zona. La noticia sobre una mina o pasadizo secreto, que empezaba en la casa de Serrallonga y terminaba en el bosque, se halla también en otras narraciones (vid. *Les dues coves d'en Serrallonga*, ALC).

A dintre Serrallonga hi ha una mina que anava a sortir allà en un sot. Poder [potser] té dos o tres-cents metres. I ell quan l'anaven a buscar s'escapava per la mina, i anava a sortir al mig del bosc, entre la casa del Cominal i Serrallonga.

Jo hi havia estat prou! Havia estat a dintre i l'havia corregut un tros, ara em sembla que és ben perduda. Era baixa, per poguer-se escapar.

(RAS, 54-55) (Narración de Salvador Gispert de Sant Hilari Sacalm, 2002.)

¹⁵² El turó o la roca del Malsopar se encuentra a la orilla del pantano de Susqueda.

EL FILL D'EN SERRALLONGA I LA JOANA

La primera captura no tuvo un desenlace fatal para el bandido, porque Serrallonga, según esta leyenda, huyó de la prisión gracias a una hierba mágica, que podía abrir los cerrojos. En los materiales de Joan Amades sobre las costumbres populares catalanas (*Costumari català* 1952, vol. 3, 520; 1953, vol. 4, 99) se recoge la creencia popular, según la cual, una hierba mágica, conocida como “*l’herba pigotera o de tall*”, la utilizaban los ladrones para serrar las rejas de las prisiones o para abrir las cerraduras. La superstición sobre la fuerza mágica de esa hierba, recogida en el nido de la oropéndola, es conocida ya en la literatura antigua, y gracias al polígrafo romano Plinio, entró también en los antiguos tratados de botánica y tal creencia se extendió por muchos países de Europa, incluida Eslovaquia (G SLR, 86, *Čarodejná zelina*).

Debido a la mención de la hierba “pigotera”, la leyenda se relaciona también con las narraciones demonológicas sobre los poderes mágicos de las plantas, clasificadas en el catálogo internacional de los motivos y los temas como “la hierba mágica” (The Magic Herb) (MI D 965), más concretamente “la hierba mágica abre las puertas” (Magic herb, causes door to open) (MI D 1557.2) (Krzyżanowski 3105) (comp. Gašparíková I A 2 d, o I C 2 a).

S’explica que la parella va tenir un fill que va tenir una mort molt prematura. Encara era molt petit que es posà greument malalt i l’hagueren de portar a Barcelona. Però el fill es va morir i el van enterrar sota el llit d’en Serrallonga. La justícia va aprofitar l’estada del bandoler a la ciutat per detenir-lo i tancar-lo a la presó, que era al final de la rambla de Santa Mònica. Els seus companys, quan ho van saber, el van anar a ajudar i li portaren herba de pigot amb què va aconseguir escapar.

L’herba pigotera és una planta molt corrosiva. Amb una mica d’aquesta herba es poden fer malbé els barrots de ferro de les finestres. Era una herba molt usada pels bandolers que eren tancats a la presó.

(RAS, 68) (La narración tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el Diario de Barcelona el 20 de octubre de 1954.)

EN SERRALLONGA TENIA UNA MONEDA DE LA SORT

Con los bandidos se suele asociar alguna leyenda sobre su suerte o su invulnerabilidad. Serrallonga era invulnerable gracias a una moneda de la suerte. La creencia popular tiene por hecho que si no le hubieran quitado tal moneda, ni siquiera el verdugo habría podido acabar con él (comp. Gašparíková I A I d*).

La narración contiene también el motivo de la traición por un amigo cercano. El traidor se llama Robert, al igual que en la novela de Víctor Balaguer, y también en muchas canciones de cordel y en el “Ball de Serrallonga” (vid § 6.2.2.2.).

S’explica que en Serrallonga tenia una moneda de la sort que sempre portava a sobre. Amb aquesta moneda no li podien fer res. Les bales i els punyals li relliscaven i no el podien ferir. Però un bandoler de la seva quadrilla, en Robert, el va traïr quan dormia. Per 300 unces d’or, li varen agafar la moneda i d’aquí ve que el varen poder decapitar.

(RAS, 69) (La narración tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el Diario de Barcelona el 20 de octubre de 1954.)

L'AGAFAREN A LA COVA

Las versiones de la captura de Serrallonga difieren de una leyenda a otra. Según esta versión, Serrallonga fue capturado en su casa, en la montaña de Sala (comp. Gašparíková I C 3 b). Una vez más aparece Serrallonga caracterizado como bandido generoso, que robaba a los ricos y socorría a los pobres (comp. Gašparíková I B 4 e).

El pare sempre explica que en Serrallonga, totes aquestes cases d'allí de pagès, anava a robar per donar-lo als pobres; en Joan de Serrallonga.

I que en la cova que s'havia amagat, ens explicava, havíem anat a Sant Segimon i ens deia: - Veieu aquell forat d'allà, doncs era la cova d'en Serrallonga.

És més aviat cap avall de Sant Segimon. Hi ha una muntanya que en diuen la muntanya d'en Sala, que la Sala és aquesta casa d'en Serrallonga, doncs deien: - Veus, en allà s'amagava i allà el varen agafar.

(RAS, 59) (Narración de Caterina Pladevall de Viladrau, 1984.)

SERRALLONGA I SANTA COLOMA DE FARNERS

La leyenda aporta muchas informaciones sobre la actividad de Serrallonga, el cual, por ejemplo, asaltaba a los viajeros en el collado de Roscall, tratándose posiblemente de asaltos cometidos por necesidad (comp. Gašparíková I B 4 c). La narración hace referencia al apoyo del que gozaba entre la población; muestra al héroe como un bandido generoso con sus simpatizantes, y también informa sobre sus escondites y sobre su captura. La leyenda aporta una nueva versión de la captura de Serrallonga, según la cual, fue capturado en casa de unos encubridores suyos, no sabemos si por traición de éstos, o no (comp. Gašparíková I C 3 b).

También hay referencia sobre la curación milagrosa del bandido, pero no se trata de un elemento mágico en la leyenda, porque la curación del bandido tiene una explicación racional: el efecto salutífero de los balnearios de esta región.

Santa Coloma de Farners era un lloc molt freqüentat per en Serrallonga. En aquest poble hi tenia molts factors, entre ells en Moner, en Roure, l'Albó, el sastre Cortina.

S'explica que una vegada hi havia un bandoler de la seva quadrilla que estava greument ferit i salvà miraculosament la vida gràcies a les virtuts de les aigües calentes de les basses d'en Molins. Les basses eren situades al lloc on avui es troba el balneari d'aigües termals.

També s'explica que en Serrallonga es refugiava sovint a una barraca propera al mas de ca l'Agustí. Els de la casa li portaven aliment i el que li fes falta. Ell els donava part del que robava. Va ser en aquesta casa on va ser venut, acorralat i agafat per la justícia.

A ca l'Albó de Castanyet era sempre benvingut; hi trobava sempre la taula parada. Fou un dels refugis més principals que va tenir. Des dels seus amagatalls de ca l'Agustí o de Castanyet, pujava fins al coll de Roscall, encreuament important de camins i lloc molt concorregut, i assaltava els viatgers que hi passaven.

(RAS, 64) (La narración está tomada de la publicación *La Ruta d'en Serrallonga*, del Centre Excursionista Farners.)

4. Muerte del bandido

LA JOANA I EL FADRÍ SEGUIREN LA SEVA OBRA

La narración, anotada por Joan Amades como leyenda popular, coincide completamente con el argumento de la novela de Víctor Balaguer *Don Juan de Serrallonga* (1859), al igual que con el contenido de ciertos textos que se podrían clasificar como literatura de cordel. Es muy probable que esta narración, aunque hubiera sido anotada de la tradición oral a principio del siglo XX, esté inspirada directamente en fuentes extrafolclóricas.

En Serrallonga va ésser perseguit per onze virreis i va ésser sentenciat a onze càstigs, un per cada virrei; entre els onze, la pena de mort. Quan va ésser en capella, la justícia va permetre a la Joana i al Fadrí que l'anessin a veure i que li parlessin per darrera vegada. Ells varen oferir-se pre salvar-lo, ja que a la vora hi havia en Tallaferro i en Ferrofred, amb tota la seva gent, esperant la senyal convingut per assaltar la presó i no deixar ni un jutge ni un guarda vius. En Serrallonga de cap manera no volgué que es vessés sang per culpa seva. Va encarregar a la Joana i al Fadrí que seguissin la seva obra i així ho van jurar davant les imatges del Sant Crist i de la Mare de Déu dels Desamparats que hi havia a l'altar de la capella i així ho van complir.

(RAS, 71) (La narración fue tomada de los materiales no publicados de Amades.)

DISFRESSAT DE FRARE

Serrallonga se muestra digno de admiración al no aceptar la ayuda de sus compañeros, decididos a sacrificar su vida por él. No sólo sus compañeros intentaban ayudar a Serrallonga, sino también los frailes del monasterio de San Agustín, lo que da testimonio del apoyo del que gozaba el bandolero entre gentes de la más variada condición.

Per salvar-lo de la mort els seus amics el visitaren diverses vegades disfressats de frares amb la intenció de canviar-se de roba: així en Serrallonga podia marxar vestit de frare i l'altre bandoler ja moriria per ell. Però en Serrallonga no ho va permetre mai.

El dia que el portaven a la forca havia de passar per davant del convent de Sant Agustí. Allí els frares tenien previst de fer-lo vestir amb els seus hàbits i així poder escapar. Però aquell dia la comitiva que portava el condemnat a mort no va passar pel lloc acostumat i els frares no van poder fer l'engany.

(RAS, 69) (La narración fue tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el *Diario de Barcelona* el 20 de octubre de 1954.)

EL BORDET

La leyenda pone de manifiesto el digno comportamiento del bandido en la prisión y bajo la horca. No acepta la ayuda ofrecida por su hijo, quien le propone que se suicide antes de la ejecución. El hijo ilegítimo de Serrallonga, Bordet, en las canciones y leyendas populares no aparece con mucha frecuencia, a diferencia de lo que ocurre en el *Ball de Serrallonga*, donde figura como uno de los personajes principales (vid. 6.2.2.2.)

El Bordet era un fill bastard d'en Serrallonga, que el va acompanyar sempre mentre va ser tancat a la presó. Quan va veure que l'havien de penjar, li va portar un canonet d'agulles perquè se

les clavés a sota les ungles i així morís lentament sense patir. El bandoler no ho va voler i preferí morir dignament. El dia de l'execució es varen acomiadar al mateix cadafalc. Allí mateix li va regalar un anell de molt valor. Quan el seu pare moria penjat, el Bordet moria també en baixar el darrer graó.

(RAS, 69-70) (La narración tomada de artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el Diario de Barcelona el 20 de octubre de 1954.)

TOT ES FARÀ

La tradición narra que Serrallonga no acababa de morir en la horca y por eso el verdugo tuvo que rematarlo a golpes de maza. La expresión “*tot es farà*” se ha quedado en la fraseología catalana para indicar la calma y la no precipitación, el consejo de no hacer avanzar más de prisa que los acontecimientos, porque todo tiene su tiempo.

Quan el botxí va penjar en Serrallonga, no li va segar prou el coll i el va haver de rematar a cops de maça. Però com que el bandoler era molt fort va necessitar donar-li molts cops. En Serrallonga li va demanar que canviés de cantó ja que sempre li clavava les martellades pel mateix costat. El botxí li va respondre: “Tot es farà”.

(RAS, 69) (Narración tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el Diario de Barcelona el 20 de octubre de 1954.)

UN BARBER VA MATAR EN SERRALLONGA QUAN L'AFAITAVA

La leyenda aporta una versión diferente y bastante sorprendente, por lo insólita, del fin de Serrallonga. Al bandolero lo degüella a traición un barbero.

A en Serrallonga, el meu pare explicava que l'havia matat un barber. Anava amb un barber. Van donar cèntims en el barber, i el barber, afaitant-el el va degollar. llavors ja van treure la cançó sobre el barber.

(RAS, 59) (Narración de Dolors Vilaró de Santa Eugènia de Berga, 1987.)

ROBAVA ELS RICS

La narración está construida por una serie de breves episodios, todos relacionados con la captura del bandido. La leyenda presenta a Serrallonga como a un protector de los pobres, un luchador por la igualdad social (comp. Gašparíková I B 4 e), pero también como a un hombre listo y audaz, que consigue escaparse de sus perseguidores gracias a su astucia y a la ayuda de sus simpatizantes (comp. Gašparíková I C 2 b). Es interesante la convicción popular de que a Serrallonga se le atribuyeron injustamente culpas ajenas, lo que está expresado metafóricamente por medio de la frase: “*Dins la capa d'en Serrallonga se n'hi amagaven molts*”.

El lloc on campava en Serrallonga era les Guillerries. Es coneixia cada pam dels seus boscos i tenia més d'un amagatall i coves perquè no l'atrapessin. Però recorria sovint altres llocs de la Plana de Vic buscant on podia fer les seves gestes. Per la Plana tenia moltes cases de pagès, les lloques, que l'ajudaven quan es trobava en perill, tenia gana o necessitava refer-se d'alguna ferida.

Feia donar els cèntims als rics i després els repartia als pobres. Si sabia d'una casa on tenien necessitat, els ajudava. Per això el varen matar.

Quan el seguien s'escapava sempre. A vegades es posava les sabates del revés i els perseguïdors el buscaven en direcció contrària d'allà on era. Però una vegada el van agafar i el van tancar a la presó de Barcelona. La seva germana el va anar a veure i li va passar un ferro per entre les reixes i s'escapà.

Dins la capa d'en Serrallonga se n'hi amagaven molts. Això es deia ja que, donant-li la culpa, a d'altres que feien mal no els passava res: se les carregava sempre en Serrallonga.

(RAV, 69) (Narración de Pere Feixes de Vilanova de Sau, 1984.)

EL CARRER DE L'INVERN

Se dice que Serrallonga, cuando secuestró a Joana, organizó el asalto al palacio de los Torrelles desde una casa en la calle del Infierno. Por eso, esta casa es conocida como “la casa de Serrallonga”. Según otra leyenda barcelonesa, como la “Casa de Serrallonga” es conocido también un antiguo edificio gótico en la calle de Basea, llamado por otros la “Casa de les Puces”, basándose en una canción que asegura que es allí donde se crían esos parásitos. A Serrallonga se le atribuye también la propiedad de un molino en los alrededores de la plaza de En Marquilles.

Además de esta interesante toponimia urbana relacionada con el bandolero, está incluido en la leyenda el motivo del sufrimiento de Serrallonga por las culpas ajenas.

La casa que en Serrallonga tenia a Barcelona era al carrer de l'Infern, a la cantonada amb la riera de Sant Joan. Es deia que era un cau de lladres molt important i que, per això, el carrer havia rebut el nom de l'Infern. Quan va haver de deixar la casa perquè era molt perseguit per la justícia, va ser ocupada per una colla de lladres que no tenia res a veure amb la quadrilla d'en Serrallonga. Els lladres la van fer servir per imprimir moneda falsa. Quan els van detenir, van acusar en Serrallonga de ser-ne el cap.

(RAS, 68) (La narración está tomada del artículo *Don Joan de Serrallonga*, publicado por Joan Amades en el Diario de Barcelona el 20 de octubre de 1954.)

5. El legado del bandolero

LA RIQUEZA DE LA SALA

La leyenda sobre el origen de la riqueza de la Sala es una narración que recoge creencias populares ligadas a las noticias sobre tesoros. Concretamente ésta se encuadra entre las supersticiones de la noche de San Juan. El tesoro es posible conseguirlo de un modo mágico: la toalla que robaron los mozos a las hadas, se transforma en monedas (comp. Gašparíková I D 1 a; I D 1 c).

Des del cim del Montseny baixa una riera que comença a Sant Segimon i va cap a Viladrau. Sota les aigües d'aquesta torrentera hi ha unes balnes naturals habitades per unes encantades. Viuen amagades, mai no se les veu i defugen tot tracte amb els mortals. Però a la nit de Sant Joan, al punt de la mitjanit, surten a fora i corren per vora el torrent i estenen la bugada de roba molt blanca. Si un mortal pot aconseguir prendre una peça de roba, obtindrà gran riquesa.

Una vegada tres joves, un de la Sala, un de can Gat i l'altre de can Busquets, van anar la nit de Sant Joan a amagar-se prop d'on estenien la roba. Al punt de la mitjanit varen sortir els tres joves i prengueren la peça que els quedava més a prop. Començaren a córrer ben ràpid tots tres junts sense deixar anar cap d'ells la peça; era un tovalló. Quan foren prou lluny es varen partir el tovalló en tres parts iguals. La roba es convertí en moltes monedes d'or que va ser un gran tresor.

D'aquest tresor li ve la riquesa de la família de la Sala de Viladrau.
(RAS, 67) (Narración de Mn. Frederic Martí de Torrelló, 1934.)

EL CASTELL DE FOGUERES

La leyenda transmite noticias sobre tesoros, que todavía nadie ha conseguido encontrar (comp. Gašparíková I D 1 a). Se cuenta que el tesoro tiene consiste en una piel de becerro rellena de oro. Con la entrada a la cueva está relacionado algún tipo de peligro no especificado, por lo que se recomienda primero echar dentro algún perro o gato y entrar sólo si el animal es capaz de regresar sano y salvo.

Al castell de Fogueres hi ha com una mina. Hi ha dos forats a mig de la cinglera, un una mica més avall que l'altre. Deien que antes d'entrar-hi havies de deixar entrar un gat o un gos all'dintre. Si el gat o el gos tornaven a casa seva, llavors hi podies entrar. I si no; que no hi entressis!

Deien que hi havia una pell de vedell tota plena d'or, amagada allà dintre; ho deien. Això ho explicava aquella gent d'aquell temps. Podria ser que també fos una cova d'en Serrallonga.
(RAS, 58) (Narración de Salvador Gispert de Sant Hilari Sacalm, 2002.)

A DINS LA COVA D'EN SERRALLONGA HI HA UN TRESOR AMAGAT

Según ésta y otras leyendas, Serrallonga guardaba sus tesoros casi exclusivamente en cuevas, que le servían no sólo de escondite para sus tesoros, sino también de prisión para la gente secuestrada, por la que pedía rescate. Las cuevas de Serrallonga deberían estar llenas de grandes tesoros, pero todavía nadie los ha encontrado. En una de ellas se dice que se halla una medida llena de oro, obtenida de un rescate, lo que parece que es un motivo que podría conectar con la leyenda *La mesura rasa* (ALC) (comp. Gašparíková I D 1 a; I D 2 a).

Tenia una cova¹⁵³ molt grossa que hi entrava a cavall i tot. La tenia plena de tresors que havia robat als rics. L'han buscat pertot arreu i encara no s'ha trobat. Que se sàpiga, ningú l'ha trepitjat. El qui la trobi diuen que en sortirà ric de veritat. Sembla que encara hi ha una mesura d'or que va cobrar d'un rescat.

A la cova hi guardava els tresors i també hi tancava la gent que agafava. Els feia entrar en un lloc que per arribar-hi abans hi havia de posar com un pont, amb una fusta, i després els el treia perquè no s'escapessin.

Des de dins de la cuina de Serrallonga hi tenia una mina que anava fins a la cova que es troba a molts quilòmetres lluny. Una vegada es va ensorrar tota la mina i ara ningú sap ben bé on és.

Hi ha un lloc que en diuen les coves d'en Serrallonga, és a dos o tres-cents metres de la casa de l'Illa¹⁵⁴. És un lloc que en diuen la Mina de l'Illa.

(RAS, 54) (Narración de Ramon Rovira de Vic, 1984.)

¹⁵³ Las cuevas Serrallonga han sido muy buscadas por toda la zona de les Guilleries. Muchas cavidades naturales de esta zona reciben el nombre del bandolero, como lo recogen también estas leyendas.

¹⁵⁴ La masía de l'Illa se encuentra en la riera d'Osor.

LA COVA I LA CADIRA D'EN SERRALLONGA

El narrador informa del hecho de haber visitado personalmente una de las cuevas de Serrallonga. No encontró en ella tesoro alguno, pero recuerda haber visto una silla adornada (comp. Gašparíková I D 2 a, o c) (vid. *La cova del Fadri de Sau*, ALC).

I era molt maca la seva cova! Jo hi 'via set [estat] bastant endins. No era pas esllavissada, bueno ja fa trenta-dos o trenta tres anys.

Una cova molt maca. I a baix hi havia una sortida, un forat com això, com aquesta xemeneia aproximadament. Llavors hi havia la cadira, lluny com d'aquí aquella paret... Una cadira molt maca, i unes cadenes!, molt adornada. Es veu que havia set [estat] adornada, la cadira. Ja molt deixat, però hi havia la cadira! Aquesta cadira era així que entraves a la cova, com si diguéssim al portal de la cova, la primera placeta, el primer raconet que feia, una mica d'allò, hi havia la cadira aquesta...

- *On era l'entrada de la cova?* (pregunta del recolector)

A sota la casa pel cantó aquest, que diguéssim, que donava a baix a l'aiga. Llavors encara no hi havia el pantano...

(....)

(RAS, 57) (Narración de Isidre Moles i Serrat de Roda, 1981.)

LES DUES COVES D'EN SERRALLONGA

El narrador informa que visitó personalmente una cueva de Serrallonga (comp. Gašparíková I D 2 a) y su casa, y junto con otros hombres exploraron un pasadizo, que conducía desde la cocina hasta el centro de un castaño. La mención de este pasadizo secreto la encontramos también en otras narraciones populares (vid. *A Serrallonga hi havia una mina*, ALC). Según parece, las cuevas y pasadizos de Serrallonga en esta región siguen atrayendo el interés de la población incluso en la actualidad. Su localización suele ser bastante exacta.

Hòstia si l'he travessada! No crec que s'hagi ensorrat res. En canvi la de la casa.... posant-se al centre de la cuina aixecaves una llosa, s'hi ficava i anava fins a baix. És a dir, sortien al bosc a baix amb uns castanyers.

- *L'heu vista?* (pregunta del recolector)

Sí! si jo hi anava amb aquella casa, mare de Déu! Ara viuen a Sant Feliu de Paierols, aquella gent.

Treien de sobre si hi havia una mica se cendra, —perquè era gran!— aixecaven aquella llosa i baixaven amb unes escales, i ja trobaven la mina aquella. I fins la castanyeda de la propietat mateixa de Serrallonga, des de la casa de Serrallonga.

I en temps passat jo ho vaig dir-ho al propietari. Em va dir que estava tot aterrat.

L'altra cova d'en Serrallonga... Et fiques per la banda de Serrallonga i surts, oh cony, surts ja casibé [quasi bé] a les envistes del Montseny!

Marededéu! Si ho he recorregut! Hi ha cada alimanya per'llà dintre! I són fetes aquestes coves!

(RAS, 56) (Narración de Feliu Colomer i Parramon de Rupit, 1981.)

LES TRES COVES D'EN SERRALLONGA

Según la siguiente leyenda, con el nombre de Serrallonga se relacionan tres cuevas. Dos de ellas se han localizado con bastante exactitud, pero la tercera todavía no se ha encontrado (comp. Gašparíková I D 2 a).

Deien que en Serrallonga tenia tres coves. Una, al menos una, deien que no s'ha trobat mai, però que podria ser que estés [estigués] a les penyes de la Coma¹⁵⁵. L'altra és al Prat d'en Serra¹⁵⁶ i l'altra és la de Cabrerola.

(RAS, 57) (Narración de Salvador Gispert de Sant Hilari Sacalm, 2002.)

LES COVES DE VALLBUDENY

La leyenda localiza las cuevas de Serrallonga cerca de la casa de Cabrerola. Las cuevas sirvieron a Serrallonga como refugio y escondite para sus tesoros, que todavía nadie ha podido encontrar (comp. Gašparíková I D 2 a).

Prop de Vallclara¹⁵⁷ podem veure els esqueis de la serra de Cabrerola, orientada cap al nord. Prop de la casa de Cabrerola, ben amagada entre el rocam, podem trobar la cova de Vallbudeny. Expliquen que en Serrallonga i la seva quadrilla s'hi amagaven sovint i que hi deixaren amagat molt or i tresors que ningú encara no ha trobat.

(RAS, 63) (La narración está tomada de la publicación *La Ruta d'en Serrallonga*, del Centre Excursionista Farners.)

Otras narraciones

NOSTRE SENYOR I SERRALLONGA

La siguiente leyenda no se puede clasificar como leyenda histórica, sino como un cuento legendario, relacionado con el ciclo de las andanzas de Nuestro Señor y San Pedro por el mundo. Este ciclo es muy abundante en el repertorio de las narraciones legendarias catalanas, pero la circunstancia de que aparezca en él la figura de un bandido concreto, es excepcional.

Expliquen que una vegada, quan Nostre Senyor i Sant Pere anaven pel món, un vespre van arribar a l'hostal de la Rotllada, sota mateix del cingles d'Aiats, prop de Cantonigròs, i van demanar acolliment. Un cop van haver antret a la sala de l'hostal, van anar a seure a la taula que hi havia prpp de la llar de foc. A la mateixa taula hi havia entaulat en Joan Sala i Serrallonga que menjava bròquil amb mongetes i cansalada i un bon porró. Prop del vi, i sobre de la taula, hi tenia un pedrenyal ben carregat, per si de cas. Sant Pere i Nostre Senyor es van entaular davant d'ell. Havent sopat establiren una animada conversa. No se sap de què varen parlar, però la

¹⁵⁵ Les penyes o muntanya de la Coma se encuentran sobre la casa de la Coma, cerca del collado de Querós, ya en el valle de la riera de Osor. Dentro de esta propiedad se halla una encina conocida como "l'Alzina de la Coma", un árbol monumental con un tronco de más de 4 metros de perímetro.

¹⁵⁶ Prat d'en Serra es una casa que se alza en la cima del monte situado al este de la hondonada de Serrallonga.

¹⁵⁷ Vallclara es una aldea en la provincia de Tarragona, en la comarca de la Conca de Barberà.

varen fer petar molta estona. Cap dels tres no es va donar a conèixer però en Serrallonga ja va endevinar que no pertanyien al comú dels mortals. Abans d'anar-se'n a dormir, en Joan Sala i Serrallonga (que Sant Pere l'anomenava Joan Serra i Salallonga), adreçant-se a Nostre Senyor, va dir, amb un tracte exquisit:

- No us pregunto pas cap on aneu, demà, perquè no em pertoca de saber-ho. Però us faig saber, per si us concé, que cap a la banda de Roda i Sant Martí de Sescorts hi ha una partida d'homes d'armes del virrei.

(RAS, 72) (La narración está tomada de la publicación *Una feta de Serrallonga* de Albert Jané, del año 1993.)

OTROS BANDIDOS

El Fadri de Sau

EN SERRALLONGA I EL FADRÍ DE SAU

En las leyendas sobre Serrallonga suele aparecer Fadri de Sau como personaje secundario. Sin embargo, el amigo más fiel de Serrallonga se convierte a veces en protagonista, como, por ejemplo, en esta leyenda, en la que se menciona su armamento (una gran navaja, llamada “sevillana”) y su carácter juerguista. La navaja de Fadri de Sau no tiene poderes mágicos, impresiona sólo por su gran tamaño.

El Fadri de Sau, sí, anaven junts sempre. El Fadri de Sau a última hora el van agafar, perquè el Fadri de Sau era el que seguia totes les festes majors i anava sempre amb la sevillana – que era aquell ganivet així llarg, jo n'havia vist de retratat i tot.

El Fadri de Sau era un que d'allò, era un que es veu que sempre buscava juergues, i com l'empipaven gota ja: ras! I aquella sevillana, portava aquell joc de molles! Feia: crec, crec, crec. Ja tothom saltava lluny d'aquell llamp de ganivet així llarg!

(RAS, 49-50) (Narración de Isidre Moles i Serrat de Roda de Ter, 1981.)

LA COVA DEL FADRÍ DE SAU

Las cuevas de los bandoleros suelen estar relacionadas generalmente con los bandidos más famosos, sobre todo con los capitanes de cuadrillas. La narración siguiente demuestra que Fadri de Sau es considerado un héroe popular muy importante, porque una cueva lleva su nombre. Dicha cueva es conocida bien como “de Serrallonga”, bien como “de Fadri de Sau” (comp. Gašparíková I D 2 a). El narrador recuerda que en tal cueva vio una silla, que también se menciona en otras leyendas populares (vid. *La cova i la cadira d'en Serrallonga*, ALC). Igualmente menciona que Serrallonga tenía amistad con un ermitaño.

T'hauria ensenyat la cova d'en Serrallonga però ara ja no hi és. Bueno, la cova d'en Serrallonga, la cova del Fadri de Sau. El Fadri de Sau era de Sau i encara t'ensenyaria la cova que s'hi amagaven ell i en Serrallonga.

I allà un tros amunt hi havia una capella. Hi havia allà un espècie d'ermità que en Serrallonga hi era molt amic, saps. A la cova d'en Serrallonga hi havia la cadira....

(RAS, 58) (Narración de Ferriol Codina i Marcé en Taradell, 1984.)

Toca-son

LA FOSSA D'EN TOCA-SON

La siguiente narración recoge la historia del fin del bandido, conocida también de la canción *En Toca-sons* (AC, 662) (ACC). La historia está narrada en castellano, en catalán sólo aparece el discurso directo de Toca-son.

Algunos, sin duda, conocen el lugar en que estaba un tal Toca-son que tenía una cueva en el lugar conocido como la “Fossa del Vilar”. Este bandido debió ser el terror de aquellos lugares, y entre las víctimas asiduas de sus amenazas, había el pobre pastor del Manso “el Vilar”, del que se cuenta que con mucha frecuencia le vaciaba el zurrón; un día que llovía, el pastor andaba con la capa puesta, sale en Toca-son y le dice: “Pastoret, pastoret, avui sí que t’en faras la caputxa i el sarronet”, pero no fue así ya que disparó una escopeta que llevó en previsión y mató a Toca-sons, viniendo después a Taradell a comunicar la noticia que, por cierto, fue muy bien recibida y celebrada.

(www.histoca. html.)

El Serraller

LA MATANÇA DE CAL GRAVAT DE FOLGUEROLES

Serraller actuaba con su cuadrilla por la Plana de Vic y el Moianès. De joven trabajó en el oficio de cerrajero (de aquí su apodo: Serraller, es decir Cerrajero) y parece que llegó a ser un buen oficial. Pero era un tarambana. En Solsona¹⁵⁸ cometió su primer crimen: mató en un sarao una muchacha de la que estaba enamorado y que le había dado calabazas. Huyó y comenzó su mala vida, llena de delitos. El crimen cometido en Mas Gravat parece que es un hecho históricamente cierto. Lo menciona también Josep Gibert (1989: 145), aunque no aporta ningún texto de canción referida a dicha acción. Después de cometer la matanza, Serraller formó grupo de *dotze minyons* (nótese una vez más la importancia simbólica del número doce) con los que campeaba en la Plana de Vic. En su crimen en Mas Gravat quedó demostrada la excepcional crueldad de este bandido.

Una vegada el Serraller va anar tot sol al poble de Folgueroles. Es llogà per mosso a cal Gravat. Era un bon mosso, treballador i eficaç, i l’amo n’estava molt content. D’aquesta manera al cap de poques setmanes va tenir la confiança de tota la família i dels altres estadats de la casa. Tot el veïnat el tenia per un bon xicot i era conegut amb el sobrenom de l’Escolà. Tota aquesta comèdia, amb una actitud menyspreable i roïna, la feia amb l’únic objectiu de matar i robar. Sempre seguia aquest mateix ordre: primer matava i després robava. Quan anava sol, sense la quadrilla, solia emprar sempre la mateixa tàctica plena de mesquinesa: es feia agafar confiança a la família que havia triat com a víctima i després executava el seu pla macabre. En acabat solia explicar i ventar a tothom les seves malifetes.

Una nit va matar tots deu estadants, petits i grans. Els de cal Gravat dormien tranquil·lament quan el Serraller els va anar agafant d’un a un i els va anar tirant al paller encès. No queda clar

¹⁵⁸ Solsona, ciudad catalana, capital de la comarca a la que da nombre, El Solsonès.

si els matava a cops de destrat i després els anava tirant al paller; o morien cremats un a un. La qüestió és que van morir tots deu: avis, pares, fills i mossos. Els robà tot el que va poder i s'escapà.
(RAV, 75) (Narración de Francisca Vilaró de Santa Eugènia de Berga, 1987.)

LA PRESA DEL SERRALLER A L'HOSTAL BOLLÓ DE MALLA

Esta leyenda en prosa resume el contenido de la canción sobre la captura de Serraller (*En Serraller*, ACC) (AC, 663) (comp. Gašparíková I C 3 b). Al parecer, la canción es anterior a la versión en prosa: está incluida ya en el *Romancerillo catalán* de Manuel Milà i Fontanals, editado por primera vez (la edición no completa) ya en el año 1853 y posteriormente fue recogida de la tradición oral por Joan Amades (AC, 663) en el año 1920. La versión en prosa la recogieron miembros Grup de Recerca Folklòrica d'Osona en el año 1987 y señalaron que esta leyenda les fue narrada cuando preguntaron por Serrallonga. Estos dos bandidos no tienen nada en común, pero la gente les confunde por lo parecido de sus nombres.

Un dia el Serraller, amb la seva quadrilla, baixava del cantó de Moià per anar a robar al Bolló de Santa Eugènia de Berga, una casa que es deia que tenien molt or. Quan eren al cim de Sant Sebastià van veure tota la Plana, s'aturen, i de d'allí el Serraller va dir:

- Minyons, vigilem que en aquesta bassa ens hi ofegarem!

I va tenir raó. Resulta que es van confondre i van anar a parar al Bolló de Malla¹⁵⁹, que era un hostel pobre, en comptes del Mas Bolló de Santa Eugènia. Van aprofitar l'ocasió per menjar i beure tan com van voler abans de continuar el trajecte. Després jugaren a cartes i l'hostaler es va estranyar de la gran quantitat de diners que corrien per sobre la taula. No ho veia gens clar, estava a l'aguait, i mab aquestes que en va sentir deia:

- Et toca tirar, Serraller, que ens hi juguem molt diner!

Se li havia escapat el nom. L'amo va dissimular i va dir al seu mosso:

- Ves a Maset¹⁶⁰, que vagin a Vic, que a casa hi ha lladres.

Quan el pobre xicot marxava s'aixeca el Serraller i l'atura:

- Ei, atura't! A on vas, minyó?

- Vaig a buscar ous i pa, per fer-vos el sopar!

Cosa extranya, però aquest cop el Serraller es refià del mosso de l'hostal i el va deixar marxar. Els del Maset varen anar ràpidament a Vic a avisar els Mossos d'Esquadra.

Tota la quadrilla sopava tranquil·lament i no s'adonaren que els mossos i el sometent envoltaven l'hostal. Eren més de cent. Quan el Serraller se n'adonà, va dir:

- Apa, minyons, tots a les armes: vosaltres aneu disparant, jo aniré carregant-les!

Durant nou o deu hores hi va haver un intercanvi constant de trets. després de tantes hores de guerrear, les municions s'acabaven. El Serraller els va dir:

- Minyons, colgheu-me al fermer que us salvaré a vosaltres! Deixeu-vos agafar que d'aquí no se'n salvarà cap de nosaltres.

El van ben amagar amb un cove a dins el fermer i els altres es van rendir. Els lligaren de dos en dos. Hi havia dotze mantes i onze homes, en faltava un.

¹⁵⁹ L'hostal del Bolló estava a pie del camino real medieval de Vic a Tona. Detrás del hostel todavía ahora hay un campo, conocido como "camp del Serraller".

¹⁶⁰ Maset es una pequeña casa campesina en la aldea Malla, se encuentra cerca del hostel del Bolló.

- Aquí onze sou i dotze heu de ser. Aquí falta en Serraller, el capità de la banda!

Van entrar als granaders a registrar la casa. El tinent, que era molt llest, va anar dret al femer. Va veure que el femer bullia i va ensarrar l'espasa als fems. El Serraller no es movia. La torna a ensorrar i aquest cop el Serraller llença un crit; sang al pit ja li rajava. Va voler tirar amb el trabuc, però la vista li faltava i el tret en va fallar.

El van prendre i el van lligar a dos cavalls amb una corda pel cap, una altra pels peus i, al davant mateix de l'hostal, el van trossejar. Durant molt de temps es va poder veure el cap del Serraller penjat en una gàbia¹⁶¹ al coll de Malla.

(RAS, 60) (Narración de Francisca Vilaró de Santa Eugènia de Berg, 1987.)

En Becaina

EN BECAINA

Becaina protagoniza muchas canciones populares (JG, 213) (*Martí Plademon, a Becaina*), (JG, 127) (*Bacayna*) y muchas leyendas. Según Josep Gibert (1989: 209), el recuerdo de Becaina «encara perdura entre els habitants de les contrades del Montseny, les Guillerries, la Selva i la Garotxa».

La leyenda explica la motivación del protagonista para hacerse bandido y describe su primer delito, por el que, además, se ganó también su apodo: le llaman Becaina (becaina-siesta), porque el alcalde le despidió diciendo que quería dormirse una siesta, lo que le costó la vida. Una vez perpetrado este crimen, Becaina no tuvo más remedio que echarse al monte para huir de la justicia. Por el contrario, la canción sobre Becaina aporta una versión diferente de su primer hecho (AC, 457) (*En Becaina*, ACC); se canta en ella que robó un macho cabrío: «*La primera sortida que ell ne va fer, va ser robar el matxo an En Baié*».

Aquest fou el seu primer robatori. El primer crim el cometé en la persona de l'alcalde d'Osor, poble de les Guillerries, un dia que volent reformar la seva conducta anà a trobar aquella autoritat i li demanà diners, perquè es volia fer frare.

- M'haig de comprar els hàbits —es justificava ingènuament.

- Tu, frare? Apa, vés. Vés i deixa'm estar, que vull fer una becaína.

Sense alterar-se, en Plademon li estavellà el crani amb un parpal que trobà vora seu.

- Ja te la donaré, la becaína.

Així fou com morí un alcalde i nasqué un motiu.

(JG, 210)

EN BECAINA VA SER TRAÏT PELS CARBONERS

Esta narración expresa unas opiniones muy positivas sobre el bandido, como, por ejemplo, «*Becaina era un bon home*», «*ajudaba als que ho necessitaven tot robant els rics*», (comp. Gašparíková I B 4 e), aunque la realidad histórica es bastante diferente. En realidad se trataba de un criminal sanguinario, que asaltaba a los arrieros, las masías, y cometía muchos delitos contra per-

¹⁶¹ Según la costumbre, los cuerpos de los criminales después de la ejecución se descuartizaban y colgaban en lugares por donde pasaba mucha gente. La cabeza del criminal se encerraba en una jaula y se colgaba de un árbol.

sonas. La leyenda narra sobre su captura, hecha a traición por unos carboneros. En la captura de Becaina se inspira, además de la leyenda, también una canción épica (*En Becaina*, ACC) (AC, 457) (comp. Gašparíková I C 3 b).

En Bacaina era un bon home. Ajudava als que ho necessitaven tot robant els rics. Era un bandoler que corria per les Guilleries. L'havien provat d'atrapar moltes vegades i no ho aconseguien. Sempre s'escapava. Van oferir molts diners al qui l'atrapés i els carboners de Susqueda van trair-lo.

Un dia sabien que havia de passar per allí i muntaren guàrdia. A un carboner jove li va tocar fer guàrdia al pla de Sant Martí. Mentre estava vigilant, va arribar un home i li va dir:

- Què hi fem aquí?

- M'han fet vigilar en Becaina.

Què li heu de fer?

Oh, a mi no m'ha fet res, el deixaré passar.

- Veniu a l'ombra que farem un tast.

Es van fer amics i li va dir:

- Aneu a Susqueda i digueu que en Bacaina ja ha passat.

Al cap de poc en Bacaina va anar a dormir a una cabana se carboners. Els carboners el van veure i esperaven que s'adormís, que fes la becaína. Allí mateix el varen matar. La justícia el va esquarterar i penjaren el seu cap dins una gàbia penjada en un roure al pla de Martí.

Les últimes paraules que va dir en Bacaina van ser:

- No us fieu de carboners, que traïrien Cristo pels diners.

(RAV, 78) (Narración de Pere Feixes de Vilanova de Sau, 1984.)

LA CONDENA D'EN BECAINA

Las “noticias” divulgadas por medio de las leyendas a menudo se contradicen: según la leyenda anterior, a Becaina lo mataron unos carboneros en una cabaña, mientras que según la presente leyenda, fue capturado gracias a los carboneros, pero éstos no le mataron, dado que vivió para ser juzgado.

En Becaina va matar un home i un cop mort, es va juntar al bosc amb una colla de carboners. Era perseguit. Dormia a la barraca. Llavors el van pescar juntament amb els carboners.

No li podien fer dir de cap de les maneres que ell havia mort mai ningú. Ja ho sabien prou que havia estat ell, però no li ho podien fer dir. De set jutges que n'eren no li ho havien pogut fer escapar mai. El van jutjar set vegades, i a la que en va fer set, un noi d'aquells nois tan fins, el va atrapar. Li va dir:

- Mireu, bon home, hem de cantar una cançó jo i vós.

- Ah, prou!

- Doncs, au! Però a mi m'heu de seguir, eh!

- Ah, prou! Ah, prou!

- En Becaina n'és bon home.

- En Becaina n'és bon home.

I a la tercera diu:

- En Becaina ha mort un home.

- Calla embustero! Ha dit mantida!

Va dir en Becaina als altres del jutjat.
El mateix dia el van tornar a jutjar. N'hi havia un altre de molt fi, sempre n'hi ha, que diu:
- Aquesta gent són més malparits, i saberuts, i dolents; me'n vull sortir perquè ja n'estic ben amoïnada d'estar amb aquesta gent –va dir a en Becaina. Escolta, ningú n'ha de cardar-ne res: però feia clar de lluna quan el vares matar?
- Sí!
Ja el varen tenir! Llavors el varen matar. Llavors a perseguir la lloca i la brigada.
 (RAV, 82) (Narración de Pere Font i Ribes de Rupit, 1981.)

En Cabrer

EL CABRIT

Cabrer (o Cabrit) era un bandido muy astuto e ingenioso. En sus atracos utilizaba muchos disfraces, le gustaba burlar la vigilancia y robar a la gente cuando se sentía más segura. Por ejemplo, al rector de Seva lo robó durante una cena, en la que estaban invitados varios curas y los propios mozos de escuadra (comp. Gašparíková I A 1 b).

Amb motiu de la celebració d'una gran diada, el rector de Seva tenia molts convidats a dinar, entre ells alguns rectors veïns, no pocs capellans i els mossos d'esquadra. Entre la tabola del dinar va sortir-se a parlar del Cabrit, i tot bromajant deien alguns –avui sí que no hi ha por que comparegui el Cabrit–, mentre altres afegien: –quina llàstima que no vingui, avui que som tants, que entre tots li faríem els comptes!.

(Heu de saber que el Cabrit era un capità de lladres, famós en tot el Montseny.)

Cap a mig dinar, se sent trucar a la porta de la rectoria. La majordona se n'hi baixa: –Qui hi ha?– i torna dient que hi ha un capellà que necessita parlar amb el senyor rector amb tota urgència. El fa pujar, el rector s'aixeca de taula i fa entrar el capellà a la seva cambra.

Un cop sols allà dintre, el capellà, apuntant-li un punyal, li diu:

- Si no em dóna tantes unces, ja pot encomanar-se a Déu, perquè és mort.

És clar que el rector va afanyar-se a satisfer lo que se li demanava: i quan el Cabrit – que no era altre els fals capellà – va tenir en son poder les unces, va dir-li:

- Ara vostè m'acompanyarà fins a la porta, passant per davant de tots els convidats; amb el benentès que, al més petit senyal que s'atreveixi a fer o a cap paraula que els hi digui, aquest punyal li traspasarà les entranyes.

Així va complir-ho el rector, fent forces de flaquesa, i, en arribant a la porta, va dir-li el lladre:

- Ara se'n torna amb els seus convidats i els fa saber que el Cabrit ha vingut a robar-lo a les barbes de tots ells.

Quan el rector va comunicar-los l'ambaixada, prou van sortir i córrer i escorcollar per tots aquells voltants... Al Cabrit no se'l va veure en forat ni finestra. Ni que se l'hagués empassat la terra.

(Mestres, 118.)

EL CABRER

Josep Gibert (1989: 247) explica la afició del Cabrer por robar a los curas, pues estaba convencido de que los párrocos eran ricos. Lo creía así, porque en las rectorías se acumulaba el dinero de los feligreses y había objetos de valor, y él pensaba que eran propiedad privada de los curas.

El bandido demuestra su astucia, porque consigue entrar en el disfraz del cura a la casa rodeada de mozos de escuadra (comp. Gašparíková I A 1 b).

Una altra vegada comminà el de Gresolet que li tingués preparada una certa quantitat d'unces per a un tal dia, a una tal hora. El rector donà avís als mossos de l'esquadra i a la guàrdia civil de Bagà, els quals la vespra de la data assenyalada es presentaren per prendre posicions a fi de sorprendre el malfactor. L'endemà, a l'hora fixada, un tractant de vi, que en descarregava a la porta de la rectoria, veié avançar a pas d'una superba mula un capellà vellet que anava llegint el seu breviari. Respectuós, l'ajudà a descavalcar aguantant-li l'estrep. El foraster, després de regradar-li la intenció i beneir-lo, entrà a l'església per resar, mentre el bon rector de Gresolet hi acudia també cuitós per donar la benvinguda al seu col·lega. Plegats i en cordial conversa entraren a la cambra rectoral. Allí, el Cabrer, que no era altre que el fals capellà, traient-se la pistola li digué a cau d'orella: mossèn Quico, vinc a buscar aquelles unces. Sé que hi ha molta gent d'armes per aquí. Si feu un crit moriré. Però us asseguro que em precedireu en el viatge a l'altre món. Creieu, afluixeu la mitja, i quedem amics.

El pobre rector de Gresolet deslligà la mitja i, àdhuc després, si un plau per força, acompanyà el bandit fins als mossos i guàrdies que ja podien anar encalçar-lo.

(JG, 247)

EL CABRER UNA ALTRA VEGADA

En esta leyenda se pone en evidencia la astucia del bandido, así como su generosidad (comp. Gašparíková I B 4 e). En la narración está incluido un fragmento de una canción épica sobre Cabrer (AC, 664) (JG, 251) (*En Cabrer*, ACC).

Àgil i trempat, valent i decidit, coneixedor de tots els tocoms, viaranys i dreceres d'aquelles contrades muntanyenques, i sobretot temut per la seva extraordinària punteria, esdevingué l'amo de la comarca, i es féu tributar per les masies, els traginers i els viananants; per això,

*- sentint parlar del Cabrer
allí tothom tremolava.*

*En canvi,
- a n'els pobres no els fa res.*

Tot el contrari. Els ajudava si en tenia ocasió. Es diu d'una vegada que veié una pobra velleta que amb una magra somera feia via vers Solsona pre vendre-hi uns mallals d'oli. Com que sabia que tenia dues atzembles, demanà per l'altra. S'havia mort, i aquella inútil i pobra bèstia havia de carregar per les dues. El Cabrer, d'una puntada de peu estimbà el ruc, i posant després set unces d'or a la mà de la velleta li digué: Aneu a cal rector de Llinàs (a la vall de Llord), i compreu-li una mula que té per a vendre. Dies després el bandit es presentava a la rectoria a exigir l'import de la venda. El mossèn li donà els diners en argent, i el Cabrer, després d'embuxacar-se'l, exigí les set unces d'or que ell sabia de segur que tenia. L'infeliç rector perdé una mula i set unces.

Per això els miseriosos no declareven mai la seva presència quan el sabien fent de les seves per algun indret de la contrada.

(JG, 248)

EL BIEL I EL CABRER

La leyenda contiene varios episodios de la vida del bandolero Cabrer, así como noticias sobre sus tesoros. Se comentan en ella las fechorías del bandido, la ayuda a los pobres, y se narra su captura. Cabrer era conocido por su afición a disfrazarse de cura o de mozo de escuadra, gracias a lo cual conseguía sorprender a sus víctimas cuando menos se lo esperaban, y luego huir del lugar del crimen (comp. Gašparíková I A 1 b). Los trajes que utilizaba fueron encontrados por unos leñadores en una cueva, junto con un tesoro que les hizo ricos (comp. Gašparíková I D 1 c). Del área de los hechos del bandido, la leyenda menciona la anécdota de cómo el bandido robó al cura de Guixers (o de Llinars) el dinero que había obtenido por la venta de una mula, o cómo robó al cura de Gresollet ante los ojos de los mozos de escuadra y los guardias civiles.

También se menciona la figura del honrado arriero Biel, al que detiene la cuadrilla de Cabrer con intención de robarle (comp. Gašparíková I B 4 c): Cabrer intenta convencerle para que entrara en su cuadrilla, porque valora su fuerza y valor, pero Biel no muestra ningún interés por convertirse en bandido. Por fin, la leyenda narra la captura y el fusilamiento de Cabrer, que son acontecimientos conocidos también por la canción épica *El Cabrer* (AC, 664) (ACC) (comp. Gašparíková I C 3 b). Las versiones en verso y en prosa coinciden completamente en la descripción de los hechos.

El Cabrer era un conegut bandoler, del qual es coneixen moltes històries. El seu cau era a la baga de Canls, a la Cerdanya, on uns llenyataires, fa temps, van trobar un forat dalt d'una cinglera, al qual s'accedia després d'enfilar-se per un gegantí, que li servia d'escala i de tapadora de l'amagatall. Dins hi van trobar vestits de capellà, de mosso d'esquadra i d'altres, amb els quals sovint es disfressava per cometre els seus atacs. Els llenyataires que trobaren el cau, que per allí treballaven, després de prendre-ho tot ja no se'ls va tornar a veure de rics que es van fer.

Robava als rectors i als pagesos rics i deien que afavoria els pobres. Això li valgué l'acolliment a casa seva de moltes famílies i que l'ocultessin, com a Molers, Saldes i Gisclareny, de Berguerà, o Pi, Canals i Riu, en Cerdanya. Diuen que aquells pobres esdevingueren rics gràcies al bandoler.

Al Berguedà se n'expliquen moltes històries, com la del capellà de Guixers –o de Llinars¹⁶² diuen uns altres– al qual el lladre li va fer perdre una mula i catorze unces, o també la de mossèn Francès al santuari de Gresollet, on el Cabrer es va disfressar de capellà per robar-li davant els nassos dels guàrdies civils i els mossos d'esquadra.

Relacionada amb la Cerdanya, n'hi ha una que diuen que li va passar al Jaume Montané, de cal Biel de l'Inglà. L'home era traginer i cada setmana anava a Bagà¹⁶³ amb les mules a portar-hi carn. Quan va ser a l'engorhat dels Empedrats, però, abans de cal Cerdanyola, li sortí el Cabrer amb la seva colla i l'amenaçà de mort.

- La bossa o la vida! –li va dir.

El Biel¹⁶⁴, amb cautela, s'atansà al bandoler i quan el va tenir a poques passes, ràpidament es va treure de la faixa una pistola i l'apuntà al cap.

¹⁶² Guixers y Llinars: dos pueblos de la comarca de Solsona, que hacen frontera con la comarca del Berguedà.

¹⁶³ Bagà: una aldea en la comarca del Berguedà.

¹⁶⁴ Jaime Montaner era conocido también como Biel, porque proviene de la masía Biel de l'Inglà. Según las costumbres catalanas, la masía puede llevar el nombre de la familia que la habita o el habitante de la masía puede ser conocido por el nombre de la casa.

- *La vida, perquè el que porto és carn per a la gent de Bagà –li respongué–. Però si crides, tu cauràs el primer.*

El Cabrer, davant la situació que no podia ja controlar, va ordenar als seus homes que abaixessin les armes i va dir al traginer:

- *Jo ja sabia que tu, Biel, eres valent. Mai no t'hauria robat la càrrega; ja sé que és per a famílies que la necessiten. Només et volia provar, i a fe de Déu que no m'has fallat. No saps el que donaria per tenir-te a la meua colla.*

Des d'aquell dia, el Jaume pogué seguir la ruta entre l'Inglà i Bagà sense ser molestat.

Uns anys més tard, quan el Cabrer ja era mort, un dels seus homes, veí de Pi, va demanar al Biel de parlar amb ell. L'home alertat, va agafar la pistola i un gros ganivet i va anar a veure'l, pensant-se que allò es tractava d'un duel i no d'una conversa. L'antic bandit, però, no volia brega sinó fer les paus, ja que no era cosa bona estar renyits tota la vida per uns fets passats.

- *Sí? –digué aleshores el Biel–. Doncs anem a casa. Et convido a sopar.*

La fi del Cabrer tingué lloc als Rassos de Peguera¹⁶⁵, on tres contrabandistes de Maçaners el van agafar i el portaren a Molersi després a Saldes¹⁶⁶. El governador militar havia ofert una recompensa de vint-i-cinc dobles a qui el capturés. Pel camí de Berga, prop del grau de Vallcebre, l'afusellaren els mossos d'esquadra.

(Figuera i Abadal, 108) (Narración de Jaume Montané i Bentanachs de cal Biel de Bellver.)

LA COVA DEL CABRER

La leyenda hace mención de una cueva de Cabrer (comp. Gašparíková I D 2 a) en la que tenía guardados sus tesoros, los cuales resultan poco accesibles al estar encantados (comp. Gašparíková I D 1 ab).

La cova que havia servit d'amagatall al Cabrer es trobava prop del coll de Pendís, punt de pas antany més freqüentat entre les comarques de la Cerdanya i el Berguedà. El lladre hi guardava enterrats en gerres els tresors immensos que havia robat i que tenia encantats.

Després de mort, uns fadrins molt atrevits d'Urús el van anar a desenterrar i se'ls van tornar escorpins, serps, llangardaixos, escurçons i altres animalots semblant que se'ls abraonaren al damunt i els van matar.

Hi ha qui diu, però, que els fadrins no hi van perdre la vida, sinó que s'endugueren les monedes a casa i que allí es convertiren en escarabats, els quals els van donar molta feina i angoua.

(Figuera i Abadal, 110) (Tomado de AR)

En Coma d'Osor

EN COMA D'OSOR ¹⁶⁷

El tema de esta leyenda no se centra en la vida y hechos del bandolero, sino en su conversión y redención final. Esta temática se aproxima a la leyenda religiosa sobre San Ferreolo (AR, 494)

¹⁶⁵ Rassos de Peguera: localidad en la comarca del Berguedà. En la actualidad es una estación de esquí.

¹⁶⁶ Maçaners, Molers y Saldes: unos pueblos vecinos de la comarca del Berguedà.

¹⁶⁷ Osor: una aldea cerca de Girona.

(*La bóta de Sant Ferriol*) (vid. § 4.2.1.1.). Sobre Coma d'Osor no se conserva ninguna noticia histórica, probablemente se trate de una figura completamente ficticia. La narración la podemos clasificar como cuento legendario, perteneciente al ciclo de narraciones sobre pecadores y penitentes que, habiendo cometido un crimen, se arrepienten de él (comp. AaTh 756C). La leyenda ofrece algunos elementos muy interesantes propios de la mitología religiosa de los pueblos mediterráneos: por un lado, la peregrinación a Roma, muy frecuente en leyendas y canciones sobre conversiones y, por otro, el milagro del agua y el pan que comporta una sanción de tipo sobrenatural, dentro de la línea del Suplicio de Tántalo, que en esta versión funciona como demostración de la santidad del párroco asesinado por el bandido.

En Coma d'Osor era un plaga que per robar matava, i un dia va matar el rector, que era tingut per un sant home. Després se n'anà a una font a beure i fer bocí, però quan anà per tastar l'aigua, la font va eixugar-se, i quan anà per menjar, el pa se li va tornar carbó.

Llavores va conèixer que havia pecat, i anà a confessar-se, però veient que cap capellà el volia absoldre, se n'anà a Roma a confessar-se amb el mateix Sant Pare, el qual li degué donar per penitència lo que va fer des d'aquell dia endavant.

Vivia en una cova, a una hora i mitja més avall de la Font Picanta de Sant Hilari¹⁶⁸, que cau a solei de cara cap a Querós.

Tots els dies se'n baixava al poble, es posava a la porta de l'iglésia, i a tots els que entraven i sortien els deia:

- Jo sóc en Coma traïdor

que he mort el rector d'Osor.

Pegueu-me, per mor de Déu!

Tothom tenia dret de pegar-li una bufetada.

El dia que en Coma no rebia plorava a llàgrima viva; el dia que el plantofejaven més, es mostrava molt alegre i deia que "se sentia més alleugerit".

(Mestres, 109)

Els trabucaires

CONSELL MAL APROFITAT

La narración empieza con la constatación del fusilamiento del capitán de los trabucaires, el bandido Bou, lo que se transmite en forma de noticia de un pasado reciente. El inicio del texto, pues, tiene forma de *narración testimonial*.

Sigue el episodio de la medida de oro enrasada, atribuida a varios bandidos catalanes, entre ellos a Serrallonga (vid. *La mesura rasa*, ALC).

Ben coneguts són encara en nostra terra els trabucaires. Un dels seus capitosts era el Bou, que fou afusellat a Vic quan jo era estudiant, i ho tinc ben present encara. Entre les malifetes que se li atribueixen contem que anà un dia amb tota la seva partida al Subirà de Santes Creus. Es presentà a l'amo i li demanà diners.

- Quants en voleu? –li preguntà en Subirà.

¹⁶⁸ Font Picant, o Font Picanta: nombre de un tramo de la Riera d'Osor, cerca del pueblo de Sant Hilari Sacalm, conocido por sus aguas minerales.

- Un quartà de dobles de quatre –respongués el Bou.

En Subirà, tenint por de perdre cosa millor, li mesurà tot seguit un quartà d'unces d'or, que li presentà amb la mateixa mesura. Aqueixa era curullada, cosa que el Bou no li havia demanat. Aquest es tragué el sabre, i en Suribà es posà tot groc i tremolós de por que, ofès d'alguna cosa, li'n fes alguna.

Mes el Bou passà senzillament l'arma per sobre el quartà, fent-lo servir de rasadora, i tornà el sabre a la beina. En Cellabona, qui era el seu segon, veient caure i rodolar per terra un be de Déu d'unces de la perruca i cantelludes¹⁶⁹, s'abaixà a collir-les.

- Deixa-les estar –li digué el Bou amb to imperiós-. Aqueixes no són nostres, i a cadascú el que sigui seu.

En Ceballona no replicà al seu superior, mes un dia que el Bou era fora uns quants de la partida es presentà amb els restants al Subirà de Santes Creus amb intenció de demanar el curull d'aquell quartà de dobles de quatre. Però un raig de foc que sirtí de les finestres el féu adonar de que els mossos d'esquadra eren a dins a punt de descanviar amb plom les dobles de quatre de l'altre dia, i de que tot cercant unes quantes unces d'or anava a risc de deixar-hi la pell i de perdre la vida.

Verament –deia tot fugint-, en aquest món, qui tot ho vol, tot ho perd. Cal deixar a cadascú el que sigui seu, com diu el Bou.

(Verdaguer, 105)

Capablanca

CAPABLANCA

Capablanca, a diferencia de la mayoría de los protagonistas de las leyendas catalanas, no es un bandido históricamente real, sino del todo ficticio. Su existencia no se ha podido comprobar, pero es un personaje estrechamente unido a la tradición oral de la serra d'Obac. Las dos siguientes leyendas explican el origen del sobrenombre del bandido y describen su peculiar manera de llevar a cabo sus asaltos en el camino real, poniendo su capa blanca en medio del camino, sin ni siquiera dejarse ver por sus víctimas (comp. Gašparíková I B 4 b, ó c).

Sobre l'origen del sobrenom de Capablanca hi ha dues versions. Una explica que era degut a que duia sempre una capa de color blanc, que havia guanyat en una partida de cartes. L'altra conta que el bandoler –que era perseguit implacablement per un capità de miquelets– va retallar un tros de la capa blanca que duia el capità mentre aquest, distret, contemplava una obra de teatre, i que després li envià a casa seva com a mostra de desafiament i gosadia.

Es féu ràpidament famosa la manera com Capablanca realitzava els seus assalts, especialment en el camí ral: Quan veia venir la víctima, estenia a la terra la seva capa i, enfilat dalt d'un arbre amb el pedrenyal a la mà, esperava l'arribada de l'infeliç viatger, el qual havia de depositar tot el que duia de valor damunt la capa si no volia deixar-li la pell.

(Llegendes i contalles de Bages.)

¹⁶⁹ Las onzas de los Borbones fueron popularmente conocidas como “de perruca” (en castellano “peluconas”), porque llevaban efigie del rey con peluca.

Bandidos anónimos

EL VALENCIÀ

Los bandidos no son protagonistas, sino personajes secundarios de este episodio sobre el negociante valenciano, quien consiguió salvar el pellejo y el dinero ganado de una venta. En su encuentro con los bandidos en el camino real (comp. Gašparíková I B 4 c) el valenciano demostró mucho valor, porque al intentar engañar a los bandidos puso en peligro su propia vida, pues, como asegura la canción sobre el bandido de Gerona *El lladre de Girona* (JG, 125), los asaltantes solían pegar dos tiros al caminante que no llevaba nada que pudieran robar.

El camí ral que uneix Vic amb Olot, en el seu pas pel grau de Pruit, tantes vegades esmentat, era un dels llocs on més topades hi hagué entre trabucaires, bandolers o lladres de pas amb la gent de la comarca que solia anar a fires i mercats de les ciutats veïnes. Tinguem present que el lloc, a causa de l'escabrositat del paisatge i a la seva solitud, era ideal per a les seves malifetes, i n'havien fet el seu camp d'operacions.

El Valencià era un negociant que solia mercadejar amb bestair comprant i venent als pagesos i a les fires i mercats. Un bon dia, quan tornava d'Olot de vendre un cavall i una euga, havia de pujar per l'esmentat grau. Coneixedor del camí i tement el pitjor, ja que "gat escaladat l'aigua tèbia tem", se li acudí una bona idea perquè no li robessin els bons calerons fets a la venda.

Abans de pujar pel dret i enfilat camí ral del grau, entrà en una casa de pagès dels Hostalets d'en Bas, que és el poble que hi ha sota mateix de la cinglera. Ja es coneixien de temps amb la gent d'aquella masia, i el mercader, després de fer el bocí, demanà a la mestressa de la casa roba vella i esparracada. S'embrutí la cara i les mans i quedà amb un aspecte més de pòtol que de negociant. Les unces guanyades amb la venda, les embolicà amb un mocador i se les amagà, ben llegades a dintre del mitjó, i es disposà a pujar grau amunt i provar sort.

- Ep, mestre! –li digué la mestressa– agafeu aquest sac vell, amb unes sabates atrotinades i esparracades que hi ha dins, junt amb algun ressegó de pa, i que tingueu molta sort.

El Valencià, agraint els detalls de la bona dona, s'acomiadà dels pagesos. S'enfilà camí amunt. Ja n'havia fet un bon tros, la pujada es feia més forta i el grau pujava ara mig camuflat per entremig d'un esbaldrec de les penyes del cingle. Ja faltava molt poc tros per arribar a la font del Grau i el negociant ja gairebé es veia l'èxit coll avall, quan de sobte.... de darrere un greny de pedra, mig amagat per les brostes, sortien dos esbirros que, mans al trabuc, li barraren el pas.

- Els diners o la vida! –així saludaren el vianant aquell parell de trabucaires. El pobre home, a l'acte, quedà una mica astorat pensant ser descobert, però fent ús de la murrieria, comencà a lamentar-se de la seva pobresa i desgràcia i d'haver d'anar pel món demanant caritat per a la seva dona i el reguitzell de fills, la meitat d'ells xacrats i malaltissos.

- Tireu el sac a terra –ordenà un trabucaire mirant i remirant el contingut del sac. L'altre l'escorcollà i no trobant-li res de valor, li clavà un cossa al cul manant-li que seguís camí amunt. Els trabucaires s'entorneren a l'amagatall tot maleint els pòtols i perdularis.

Hi ha qui assegura que el Valencià féu tan bé el paper de captaire que un dels lladregots, mig compadit, encara li donà una moneda.

Una vegada més l'astúcia i l'enginy d'aquell home l'havien fet triomfar.

(BiB, 37)

ELLS LLADRES I LA VELLA GARRAVA

El episodio sobre una anciana que consigue engañar a un grupo de bandidos, se atribuye a diferentes personajes. La narración comenta cómo sobre la maldad de los criminales se impone el ingenio de la gente indefensa, la cual se convierte en el verdadero protagonista de los sucesos.

A la Garrava, prop del Querforadat¹⁷⁰, hi vivia una dona sola. La casa, que estava aïllada de les altres, lluny del poble, era un reclam per als lladregots que temps enrere esfereïen el país.

Una nit, la vella Garrava va sentir que una colla d'homes s'atansava a casa seva i va entendre que hi venien amb males intencions.

Ella, que era més viva que la fam, de seguida va preparar una estratègia per fer-los front. Obrí la porta del balcó i sortí decidida tot cridant:

- Joan, passa tu al davant! Pere, tu volta pel darrere! Bernat, volta pel terrat! Jo i el Ramon comptarem quants són!

Els lladres, en sentir els crits de la mestressa de la casa, van suposar que cal Garrava era plena d'homes i restaren un moment pensant sense saber ben bé què fer.

Així va ser com els lladregots no van acostar-se mai més per aquella casa i com la vella Garrava se'n va estalviar la visita i el recapte.

(Figuera i Abadal, 111) (Tomado de la publicación *El desert verd* (2000), Obiols.)

L'ÀVIA DEL DALMAU

Véase el comentario de la leyenda anterior *Ells lladres i la vella Garrava* (ALC).

Diuen que temps era temps l'àvia del mas Dalmau estava sola a casa quan va veure arribar tres o més subjectes que feien mala ganya. Per si un cas, la vella va entrar a la casa, va passar el forrellat a totes les portes i va carregar el trabuc.

Quan els bandolers, que això eren, van ser a tocar la masia, va quedar sorpresos que estés tancat i barrada però el capità de la partida va trucar la porta. Per tota resposta van sentir una veu que cridava: "Pere, vigila per l'era!", sorroll, corredisses i un altre crit: "Bernat, tu al terrat!". Más sorroll i: "Ramon, compta quants són!". Els lladregots anaven a girar cua quan sentiren: "Agafeu-los!", seguit del terrabastall del trabuc. I si no han parat, encara corren.

(Marigot, Sanz; *Llegendes de Sant Llorenç*.)

LLEGENDA DE LA BANDA DE LLADRES

La narración sobre el robo frustrado de la corona de la Virgen se puede incluir por su temática dentro del género del *cuento legendario* o bien de la *leyenda hagiográfica* (vid. § 4.2.1.2.3.) La localización concreta y la identificación de los personajes acerca la narración, por otro lado, al género de la *leyenda histórica* (comp. Gašparíková II A 3 b). Hay que hacer notar que el motivo del robo de la corona de la Virgen aparece, con diversas variantes, en varias obras hagiográficas medievales, p. ej. en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (±1196-±1250) y fue retomado en época romántica, con muy notables y significativas diferencias, por Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en su leyenda *La ajorca de oro*.

¹⁷⁰ Querforadat: una aldea de la provincia de Lérida.

Fa molt anys, hi havia un grup de lladres comandat per Mon Banyoles. Una nit van decidir anar al mas de Rocasables, actualment anomenat Fussimanya, a robar tot allò que hi havia de valor.

Un cop lligada la família que hi vivia, Van agafar tot que els va semblar i van entrar a la capella. Un dels lladres va pensar de robar la corona de la Verge i així ho va fer.

Quan van fugir, tots van poder passar el riu menys el que portava la corona robada.

Espantat, el lladre va tornar a la capella i la hi va deixar. Va tornar a baixar i va poder travessar el riu sense dificultat.

Corona robada,

corona tornada.

(Llegendes i contalles de Bages.)

LA BIGA DELS PENJATS

Los acontecimientos están transmitidos en forma de noticia del pasado reciente. El narrador no es testigo ocular, si bien llegó a conocer los hechos de boca de la gente mayor. El texto se puede clasificar como *narración de experiencia personal*, que no es testimonio personal, sino que está transmitida “de segunda mano”. Se trata de una forma folclórica “in statu nascendi”, que con el tiempo puede convertirse en leyenda etimológica local, que explica el origen del nombre de una sala del edificio antiguo del Hostal del Grau. La narración se cuenta entre las leyendas del área temática de la captura de los bandidos (comp. Gašparíková I C 3 b).

El camí ral que en altre temps unia Vic amb Olot i que permetia el pas dels carros, quan arribava a l'extrem del Collsacabra¹⁷¹, abans de baixar el cingle, trobava l'antiga masia del Grau¹⁷² de Pruit.

[...]

Encara els més vells de la contrada recorden que en dies de fires i mercats importants hi havia vigilància per part de les autoritats del país. A tocar el camí i penjat a les penyes hi ha la mina dels Bandolers. Aquest nom ja indica per si sol la inseguretat del Grau per part dels negociants i pagesos que acudien als mercats i fires dels pobles veïns.

[...]

Doncs bé, aquest era el lloc escollit per una colla de bandolers per als seus assalts i escomeses. La justícia, ajudada pels camperols, havien organitzat moltes batudes per caçar els malfactors, però cap no havia donat resultats positius, ja que els lladres s'escapolien com per art del diable fent-se esmunyedissos quan menys ho esperaven. Així va passar molt de temps fins que es va poder esbrinar que una pastora que guardava el ramat de la masia del Coll de Pruit, amistançada amb un dels bandolers, era la lloca, o sigui, la que informava els bandits de tot el que passava i es deia per la contrada. Un bon dia es va agafar la pastora com a sospitosa. La varen fer cantar i aquesta explicà el secret de com els bandolers es feien fonedissos, descobrint així el lloc de l'amagatall. Això permeté atrapar si no tots, sí alguns d'ells, i sense gastar gaires embuts

¹⁷¹ Collsacabra: una reserva natural en el término municipal de Osor.

¹⁷² El Grau: un antiguo hostal de gran renombre, que estaba cerca de la pendiente que baja del altiplano de Collsacabra hacia Olot.

foren penjats d'una de les grosses bigues del menjador-sala de l'Hostal del Grau, anomenada des de llavors, la biga dels Penjats.

(BiB, 33)

ELS BANDOLERS ASSALTAVEN ELS NEGOCIANTS

La narración, que da noticia sobre los asaltos que cometían los bandidos contra negociantes y feriantes, está transmitida como un recuerdo de un acontecimiento del que el narrador fue el testigo ocular (comp. Gašparíková I B 4 c). El texto lo podemos clasificar dentro del género de *narración testimonial*.

Al camí del Grau cap a Olot, al camí ral, allà sí que hi havia una bauma, però dels trabucaires, o dels bandolers aquests que... El dia de les fires de Sant Lluc sortien aquests bandolers, i allà aquests negociants, i això –com que llavorens de portar els diners a sobre–, allà els robaven.

Jo em recordo, això ho tinc en el record, que el dia de Sant Lluc, el dia abans, el sometent de Pruit hi anava a fer guàrdia. Això sí que me'n recordo. An allà, an la nit es muntaven guàrdia de sometent. Perquè per Sant Lluc són les fires d'Aulot.

(RAS, 62) (Narración de Joan Balmes de Rupit, 1981.)

EL PESCADOR DE SANTA AGNÈS

La leyenda narra sobre dos campesinos que emprenden una acción que sería propia de bandidos, porque se trata de robo de unas ovejas. Es una acción delictiva aislada, que podemos clasificar como robo por necesidad. No hacen uso de la violencia, sino de la astucia y el ingenio. El motivo de pescar en tierra es propio de un tema internacional de cuentos, conocido como “el ladrón maestro” (The Master Thief) (AaTh 1525 C).

Conten a Sant Llorenç Savall que un pare i el seu fill, de casa molt humil, i no tenien res per menjar els propers dies de la Festa Major i per aconseguir-ne agafaren una canya de pescar i s'encaminaren cap a la muntanya de sant Llorenç. Pels volts de Santa Agnès trobaren un pastor amb el remat d'ovelles. El noi s'amaga a la fondalada prop de les ovelles mentre el pare es situava en una pedra que sortia prop de la cova i llençava la canya com si estigués arran del mar. El pastor s'hi atansà i, amb veu de mofa li preguntà:

- Què, piquen?

L'home contestà:

- Si no ho fan ara, ho faran més tard.

Després d'una bona estona i dirigint-se al pastor que no havia parat de mirar-lo encuriolit, s'aixecà d'una revolada i mentre arrancava a córrer li cridà:

- Ara, han picat!

I sortí corrents. Al fer el recompte el pastor, trobà a faltar dues ovelles. I tant que havia picat!

Per la Festa Major de Sant Llorenç Savall diuen que de la casa d'aquell pare i el seu fill sortia una flaire de carn a la brasa....

(Marigot, Sanz; Llegendes de Sant Llorenç.)

LES ROQUES ESTRETES DEL TORRENT

Incluïmos en nuestra antologia esta leyenda de tesoros, aunque no se mencione expresamente que se trata de un tesoro de bandidos. Su descubrimiento est supeditado a unas condiciones muy difıciles de cumplir, lo que es un rasgo tpico de las leyendas (por lo menos las eslovacas) sobre tesoros de bandidos (comp. Gařparıkov I D 1 b).

L'ancestral camí que travessava el Collsacabra de ponent a llevant, passava pel davant de les masies del Coll i Torrent de Pruit i anava cap el santuari de la Font de la Salut per baixar amb fort pendent vers Sant Pere Sacosta fins a Amer. Doncs bé, un tros ms enllà de les masies ja citades i abans d'arribar a l'estany del Coll o de les Granotes, es troba un lloc on el pas s'estreny i el camí carreter s'esmuny entre unes grosses penyes. Es aquí on la llegenda, perduda com totes en la nit del temps, assegura que en aquest lloc s'hi enterr una càrrega d'or, dos sarrons plens dels que portaven a l'om els matxos.

Ningú no en sap el lloc exacte, però s'assegura que el qui bo i ajagut vegi el perfil de set campanars, s all el lloc exacte on és enterrat l'envejat tresor. Quatre campanars, diuen que s que es veuen, però en falten tres ms. s molta la gent que, passant per all, més per curiositat que per altra cosa, prova de veure els set campanars. No se sap de ningú que els hagi pogut veure i menys que hagi descobert el tresor.

(BiB, 35)

Antología de canciones catalanas sobre bandidos

INTRODUCCIÓN

El criterio fundamental para la selección de las canciones de esta *Antología de canciones catalanas sobre bandidos* (ACC) (los textos están presentados en el original catalán y los comentarios están redactados en castellano) ha sido la adecuación de dichos textos a la temática relacionada con el bandolerismo. Los protagonistas de las canciones son o bien figuras históricas concretas (Joan de Serrallonga o Cabrer), o bien bandidos conocidos por su nombre o apodo, pero de los que no hay noticias (Joan Roig o Galdiró), o figuras de bandidos completamente anónimos (el “bandit de Barcelona” o “els dotze lladres”).

En cuanto a la disposición de los textos, nos hemos regido por el criterio cronológico, para lo que nos fueron de mucha utilidad las observaciones de Josep Gibert acerca de la supuesta datación de las canciones. Consideramos fiables tales datos porque se basan en las observaciones de las circunstancias históricas reflejadas en el texto de la canción (por ejemplo, en el caso de *El bandit de Barcelona*) o, lo que es mucho más seguro, en los datos históricos conservados acerca del bandido protagonista de la canción. Según la opinión de Josep Gibert, las canciones generalmente se componían con ocasión de la ejecución del bandido, de modo que este dato se puede tomar como indicador para la datación de su antigüedad.

Sin embargo, en no todos los casos es posible calcular de este modo la supuesta fecha de la composición: por ejemplo, acerca de los bandidos Pau Gibert y Pau Xemenieia no hay noticias históricas, y los textos de las canciones no contienen ninguna alusión que podría indicar la época en la que discurre la acción (estas dos canciones no están incluidas en la antología). Algo parecido ocurre con la canción *L'Hereu Querol*, cuyo protagonista es un bandido sobre el que no se sabe nada. En algunos otros casos, la hipótesis de Josep Gibert sobre la época de la creación de la canción no está fundada en ningún dato concreto, sino que se basa sólo en sus “rasgos de estilo”. Si se trata de una suposición “no fundada”, advertimos sobre ello en el comentario introductorio.

ESTRUCTURA DE LA ANTOLOGÍA

Para designar la canción utilizamos el título con el que figura en las fuentes de las que ha sido tomada. Con mucha frecuencia en función de título aparece simplemente el nombre del bandido.

Sigue un breve comentario del texto, en el que damos un resumen del contenido de la variante de la presente canción. Advertimos sobre algunos motivos interesantes y también menciona-

mos la circunstancia de si el bandido protagoniza también textos literarios o semipopulares, o si la canción contiene motivos comunes a la literatura culta. Muchas composiciones datadas en el siglo XIX se propagaron ya desde un principio por medio de la imprenta, aunque con seguridad podemos afirmarlo sólo de la canción *Els Trabucaires*. En este caso concreto, Joan Amades (1982: 660) reconoce haberla copiado de un romance estampado. En otras canciones se aporta el nombre del intérprete y el año en que fue recogida de la tradición oral. Esto significa que la *Antología de canciones catalanas sobre bandidos* ofrece un repaso de la temática de bandidos no sólo en la canción catalana folclórica, sino también en la semipopular.

En el comentario igualmente hacemos mención acerca de que si el acontecimiento cantado tiene también reflejo en la tradición en prosa.

Al copiar los textos hemos seguido la norma utilizada por los editores de las fuentes de dónde hemos seleccionado las canciones, que generalmente, sobre todo en las ediciones más modernas, se ajusta al catalán normativo, sobre todo en el plano ortográfico. Algunas canciones pueden contener barbarismos, sobre todo castellanismos, que aparecen en el texto original escritos con otro tipo de letra.

A los textos y las traducciones hemos añadido notas a pie de página sobre ciertos puntos que nos parecía importante aclarar.

Tras cada ejemplo añadimos la sigla de la fuente de la que hemos tomado el texto y, en su caso, las siglas de las fuentes en las que se encuentran publicadas otras variantes de la canción.

FUENTES DE LA ANTOLOGÍA

Hemos tomado los textos de las colecciones de canciones populares catalanas citadas en bibliografía, por ejemplo, de la publicación *Cançons de bandolers i lladres del camí ral* (1989) de Josep Gibert, o de las colecciones de concepción más amplia de Joan Amades (1951) o de Marià Milà i Fontanals (1882). En el caso de que la canción estuviera anotada en diferentes variantes, hemos optado por aquella cuyo contenido argumental representa la versión más completa. Generalmente se trata de canciones recogidas de la tradición oral a partir de finales del siglo XIX.

En la traducción de los textos al eslovaco hemos procurado transmitir lo más fielmente su contenido, huyendo, por un lado, de la excesiva literalidad, aunque tampoco hemos intentado una traducción artística, que requeriría un esfuerzo especial y que, por lo demás, no tiene justificación en un trabajo científico.

La bibliografía y la lista de las siglas están incluidas al final del capítulo 5.2. *La temática de bandidos en la canción popular catalana*.

ÍNDICE

Quatre bandolers
Don Juan Serrallonga
En Toca-sons
En Joan Roig
El bandit de Barcelona
L'hostal de la Peira

La presó de Perpinyà
Cançó del lladre
El Galdiró
L'hereu de la forca
L'hereu Querol
Serraller

Boquica
Els dotze lladres
Becaina
Els Trabucaires
Cabrer

QUATRE BANDOLERS

Serrallonga, de nombre Joan Sala i Viladrau. Ejecutado en Barcelona en el año 1634.

La figura del bandido Serrallonga ha inspirado una gran cantidad de canciones populares. Joan Amades asegura que en cada cancionero del folclore catalán figura por lo menos una canción sobre él. Sin embargo, hay sólo dos composiciones con texto verdaderamente diferente entre sí: la primera lleva el íncipit *Quatre bandolers* y la segunda *Joan Sala i Viladrau*.

La segunda estrofa de la canción conocida como *Quatre bandolers* es un llanto lírico sobre la captura del bandido. Sólo esta estrofa es tradicional, pues las demás son un añadido más tardío y su inspiración hunde sus raíces en la literatura culta, concretamente en la obra dramática de Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara *El catalán Serrallonga*, llevada a escena poco después de la ejecución del bandido (Comas, 1985, V: 377). La pena que sienten las muchachas al oír la noticia del encarcelamiento del bandido da testimonio sobre la popularidad del personaje.

*Quatre bandolers
van de camarada:
un era Serrallonga,
l'altre sa amiga Joana,
fararà,
l'altre Fadri de Sau,
fararà.*

*Les ninetes ploreu,
ploru de tristor
perquè el Serrallonga
n'és a la presó,
fararà.*

*Joana, la sua amiga,
son germà deshonorà,
i donar-li la mort
al cel ell va jurar,
fararà.*

*Bernat de Serrallonga
per son fill va plorar,
i per a la que el prenguin,
ell mateix lo entregà,
fararà.*

(RCM, V, 377) (JG, 15, variante abreviada, bajo el título *Don Juan de Serrallonga, bandoler.*)

DON JOAN DE SERRALLONGA

La canción presenta a Serrallonga como un hombre entregado al trabajo y a la vida familiar. Su buena suerte termina en el momento en que, por una serie de circunstancias desafortunadas, mató a un joven, quien lo había provocado, hijo de una familia importante. Las consecuencias de este hecho no tardan en llegar: empiezan a perseguirlo y tiene que esconderse de la justicia, de modo que huye al monte y entra en la cuadrilla del famoso bandolero Roca Guinarda, con quien anduvo dieciocho años, hasta que, descontento de su mando, constituyó su propia cuadrilla.

La segunda parte de la canción se centra en el episodio de un hostel al que entra Serrallonga en su paso por Valencia. Pregunta a la tabernera por sus experiencias con los bandidos, y ella, sin saber con quién está hablando, se expresa sobre Serrallonga muy negativamente, porque su cuadrilla hace poco había robado allí. Serrallonga se enfada y la hora de pagar le dice que el gasto lo puede sumar al dinero robado.

*Joan Sala i Viladrau
era el nom que jo tenia;
per sobrenom, Serrallonga,
casat era amb la pubilla.
Teníem tres heretats,
tots dos descansats vivíem,
de continu tres criats
fins a la taula ens servíen.
Un dilluns al de matí
en fou la desgràcia mia:
vàrem tenir tres pendències
amb un fadrí de la vila.
De raos vénen raons,
jo li vaig llevar la vida:
allí, al joc de pilota,
en fou la desgràcia mia.
Fadrí es fill de bona part,
de gent principal i rica;
manaren que em perseguís
el rei de nit i de dia.
Veient-me avorrit del món,
perseguit de la justícia,
aní amb En Roca Guinart,
si me'n vol en sa quadrilla.
Divuit anys vaig anar amb ell,*

*perseguint la mala vida;
 jo li mirava els profits
 i ell an a mi no me'ls mira.
 Jo me'n vaig determinar
 de fer-me cap de quadrilla;
 jo me'n poso a llogar mossos;
 cinquanta, tots en un dia.
 Ja fórem cinquanta-i-dos,
 jo i un company que tenia.
 En el regne de València
 m'encontrava sol un dia.
 Trobant-me sense diners,
 jo i la camarada mia,
 anàrem en un hostal;
 de diners, prou n'hi havia.
 D'allí ens vàrem portar
 prop de quatre-centes lliures.
 Acabats són els diners;
 jo, a l'hostal, ja hi tornaria.
 Jo me'n vaig determinar
 de tornar-hi sol un dia.
 De tan lluny com veig l'hostessa:
 - Teniu gent de mala vida?
 - Bé n'hi ha haguda per mi:
 m'han robat tot quant tenia.
 - Me'n dirà, senyora hostessa,
 el lladre quin nom tenia?
 - El traïdor d'En Serrallonga,
 llamp que li llevés la vida! –
 Jo penso de baix en baix:
 - El que em desitges et vingui.
 - Mestressa, comptem, comptem,
 que jo anar-me'n voldria.
 - Això val nou rals cabals,
 que és una rodona lliura.
 - Els nou rals, ja els heu vist prou,
 mestressa; posa'ls podríeu
 en el llibre dels perduts,
 junt amb les nou-centes lliures. –
 A la taula hi ha dos mossos
 que em miren com jo me'ls miro,
 que ells en porten flabiols¹⁷³;*

¹⁷³ “Flabiol” o “flauta”, en sentido figurado, significa pedreñal de tipo antiguo, con un cañón de dos o tres palmos.

*per cert, jo també en tenia.
Que si ells haguessin sonat
jo també sonat hauria.*

(AC, 654) (JG, 63, bajo el título *Don Juan de Serrallonga, bandit*; MiF RC, 95, bajo el título *Serrallonga*, nº 107.)

TOCA-SONS

De nombre propio Jaume Masferrer, muerto alrededor del año 1631.

Jaume Masferrer, más conocido como Toca-sons, fue uno de los hombres de Serrallonga y, cuando se disolvió su grupo, organizó su propia cuadrilla, con la que actuó por los mismos sitios que anteriormente había recorrido con su antiguo capitán, sobre todo por les Guilleries y por la Plana de Vic. De su vida no se conocen muchos datos, sólo hay noticias de su mal fin. Murió por lo menos dos años antes que Serrallonga, pero no en el patíbulo. Lo mató un joven pastor, Montserrat Camprodon, que, al ser atracado por el bandido, le disparó en la frente. Este hecho está recogido en tres canciones. La primera, conocida bajo el nombre de *Coplas de la Presa de Toca-son, cap de quadrilla*, fue estampada en Barcelona en el año 1631, y empieza con palabras de advertencia para todos los bandidos:

*Cerrallonga y demás lladres,
desenganyeu-vos del món,
escarmentau en les barbes
de mi trist den Toca-sons.
(JG, 66)*

La segunda canción, que lleva el largo título: *Relació de la presa que Montserrat Camprodon, natural de Taradell, Bisbat de Vic, ha fet del famós cap de quadrilla, Jaume Masferrer, àlies Toca-sons* (JG, 66), tiene un autor conocido, Rafael Vallès, y fue estampada en Barcelona el mismo año 1631, pero en casa de otro editor. Debido a que estas canciones se difundieron desde el principio en forma de pliegos sueltos, y en el segundo caso es conocido hasta el autor, no podemos considerarlas ejemplos de literatura popular en el sentido propio de la palabra, sino que pertenecen al tipo de la literatura semipopular, llamada también de “de canya i cordill”. Aunque las tres canciones se refieren al mismo acontecimiento, cada una de ellas es diferente¹⁷⁴. Las primeras dos canciones tienen mensaje moralizante y tono amenazador; la tercera está más cercana a la estética propia de la canción popular. No hay noticia de que la última canción se difundiera en forma de pliegos estampados.

La canción sobre el mal fin de Toca-son pudo convertirse, en algunos casos, en base para leyendas en prosa (vid. *La fossa d'en Toca-son*, ALC).

*Quan jo n'era petitet
la mare prou m'estimava,*

¹⁷⁴ Josep Gibert (1989: 70) escribe que las diferencias entre estas canciones consisten sólo en detalles (*el tema és el mateix; les variants sols afecten els detalls*), sin embargo, nos parece que las diferencias entre estas tres canciones son bastante considerables.

*me'n donava algun ouet
 i alguna nou mastegada.
 Ara que n'he sigut gran
 m'he dat a la vida mala;
 una bossa de diners,
 no sé si em durarà gaire.
 Ara n'ha caigut malalt¹⁷⁵
 a l'hostal de Vila-rasa.
 Mentre n'ha tingut diners
 la mestressa bé el cuidava.
 Quan n'han acabat els diners
 ja li diuen que se'n vagi.
 Ell respon: - Ja me'n 'niré
 passada aquesta setmana.
 Me n'aniré al camí ral
 a robar la gent que passi.
 Ja en veu venir un hereuet,
 capa de pastor portava.
 - A on vas, tu, hereuet,
 que te'n vull robar la capa?
 - Què dius ara, Toca-sons!
 Te n'hauràs de buscar una altra,
 i si en fer-ho et fas tossut
 tres bales tindràs en paga.
 - Ja saps ara el que has dit?
 Toca-sons, no hi ha qui el mati.
 Fa deu anys que vaig pel món
 corrent boscos i muntanyes
 barallant-me a cada pas;
 mai ningú ha pogut tocar-me.
 Hereuet, que n'és valent,
 no l'espanten les paraules;
 tres bales porta al fusell,
 les tres al cap li tirava.
 Toca-sons cau rodolant
 per la pols de la muntanya.
 Abans de quedar-ne mort
 ja n'ha dit estes paraules:
 - No me'n sap pas greu la mort
 ni tampoc deixar les armes,
 sinó que un cosí germà
 hagi tingut de matar-me.*

¹⁷⁵ Con este verso el discurso en primera persona del bandido ("ich" forma) se transforma en una exposición en tercera persona.

Hereuet ja se n'ha anat
a explicar-ho al senyor batlle.
- Senyor batlle, Déu el guard,
li contaré el que passa.
Si n'he mort a Toca-sons
perquè el darrera m'anava,
i en venia fent raons,
volia robar-me la capa.
- Si tu has mort a Toca-sons,
gran soldada n'has guanyada:
dues-centes i vint unces
se daven a qui el matava.
Si és cert que tu l'hagis mort,
per tu serà la soldada. –
Senyor batlle se'n va anar
a fer repicar campanes.
 (AC, 662) (JG, 71; MiF RC, 98)

EN JOAN ROIG

El folclorista catalán Marià Aguiló enalteció al bandido Joan Roig y lo presentó como un héroe de mucha dignidad, diciendo de que «*hay en esta figura toda la dignidad que puede haber en esa suerte de criminales*» (Puntí i Coltell: 1993, 138). Aunque la canción recoge el nombre del protagonista, no se trata, al parecer, de ningún bandolero real, pues no hay ninguna noticia histórica cierta sobre él. Esta circunstancia dio motivo a Marià Aguiló para que lo intentara identificar con el bandolero más idealizado de la tradición popular catalana: «*¿Podría ser Serrallonga, ese Juan?*» (Puntí i Coltell: 1993, 138).

- Ai, Joan Roig, com no et retires,
que la justícia tens aquí ?
- Jo no temo la justícia,
ni la justícia ve per mi.
Adéu, vila de Pineda,
tu m'has llançat a perdre a mi,
que per un fals testimoni
a la força he de morir.
Jo me'n giro endarrera
i la justícia a sobre mi.
Ja m'agafaren i lligaren
i me'n portaren al botxí.
Abans de morir a la força
tres paraules deixeu-me dir:
per en Josep i per en Pere
me maten, ai! an a mi.
 (AC, 624)

EL BANDIT DE BARCELONA

Josep Gibert (1989: 75) data esta canción en el siglo XVII, basándose en las alusiones a unas cuantas realidades históricas. Se menciona en ella, por ejemplo, el cargo jurídico de “*veguer*”¹⁷⁶, reemplazado en el año 1714 por el de “*corregidor*”¹⁷⁷. La alusión a la costumbre de taparse el rostro con la ancha ala del sombrero y con la capa también induce a suponer que la canción debió ser compuesta a finales del siglo XVII o a principios del siglo XVIII, porque los sombreros de ala ancha y las largas capas se prohibieron en la primera mitad del siglo XVIII, precisamente para que los malhechores no pudieran huir tan fácilmente del lugar del crimen. Igualmente orientativa para la datación de la canción podría ser la mención de los castigos aplicados a los bandidos: hasta el año 1714 los bandidos y demás criminales - “*delats*” y “*bandits*” - eran castigados con azotes, desorejamiento, atenazamiento, y ahorcamiento, tras lo que seguía el descuartizamiento. Éstos son precisamente los castigos que esperaban al protagonista. Como no hay noticias de que esta canción fuera estampada, podría tratarse de un texto originariamente folclórico. Por otro lado, hay que tener también en cuenta el hecho de que el uso de arcaísmos es algo característico del folclore (Bartmiński, 1973), por lo que la cronologización en estos textos puede ser sólo hipotética.

*Quan jo n'era petit
la mare prou m'avisava
em deia, no vagis de nits
que les coses en són males.*
...
*La vigília de Sant Joan,
que és diada assenyalada,
mentres s'apaguen els focs
a Barcelona n'entrava
amb la capa i el barret,
el barret tapant'm la cara
perquè la gent no em conegui
quan m'en vagi a la meu' casa.
Ja m'en vaig tot carrê avall,
cap allí on m'apostava,
els dono la bona nit,
la bona nit em tornaren,
em conviden a sopar,
i els hi dic que s'estimava.
No va faltar qui em vegé,
en va'ser l'espia mala
que va anà a avisâ al Veguer*

¹⁷⁶ *Veguer*: de lat. *vicarius*, era un juez, nombrado directamente por el rey, que estaba encargado del Derecho civil y penal en cada distrito, conocido, por esta razón, como “*veguería*”, que agrupaba varias comarcas.

¹⁷⁷ *Corregidor*: cumplía las mismas funciones que “*veguer*”, pero según el derecho castellano, que se introdujo en Cataluña con la imposición de los Decretos de Nueva Planta por parte de Felipe V.

que jo estava en una casa.
Quan el Veguer sabé això
prontament baixà l'escala,
i el Veguer, de sa persona,
amb ses mans m'agarrotava.
Em posà les mans al pit,
mon relicari arrancava,
la prenda me n'ha dolgut
perqué'm la donà la mare,
m'en porten a la presó,
m'en porten a la més mala,
m'en posen grillons als peus
i les mans ammanillades.
A l'endemà dematí
m'en llegiren la sumària,
que havia d'ésser penjat
a les forques ordinàries,
i havia d'essê esquarterat
amb les orelles tallades.
Qui la portarà la nova
a la trista de ma mare?
No tenia sinó un fill,
un fill que tant estimava!

...

Quan va ser dalt de la forca
en va di aquestes paraules:
- Germans, que n'esteu aquí,
per caritat us demano
que m'encomaneu a Déu,
que m'en paseu el rosari,
el rosari del Roser
o de la Verge del Carme,
que jo en sóc un seu devot
i en porto l'escapulari.

(JG, 77) (AC, 656, bajo el título *El bandit*; MiF RC, 100, bajo el título *Otro bandido*)

L'HOSTAL DE LA PEIRA

Josep Gibert (1989: 129) aprecia la canción como «una de las más conocidas e incluso más bonitas del cancionero de bandidos». Este autor también llama la atención sobre la circunstancia de que la historia de la moza que hace fracasar los planes de los bandidos de robar en el hostel dónde ella sirve, recuerda el episodio sobre Fátima, esclava de Alí-Babá, de *Las Mil y una noches* (*Una de les cançons més conegudes, i àdhuc més boniques, del cançoner de lladres, és la que explica una tradició d'hostal, un fet de viu realisme, però sense truculències, segons la qual una minyona aconseguí amb una argúcia fer fracassar un cop preparat per una quadrilla contre l'hostal on servia, en un episodi que recorda aquell de Fatima, l'esclava d'Alí Babà, el de les Mil i una*

nits.) Josep Gibert no se equivoca al relacionar el argumento de la canción con este famoso cuento, pues se trata del tema conocido en el catálogo internacional de Aarne y Thompson como “la moza sola en casa mata a los bandidos” (The clever maid at home kills the robbers) (AaTh 956B). Otra historia sobre una muchacha que es la única que no se duerme en casa a pesar de la magia de los bandidos y logra vencer ella sola a toda una cuadrilla, forma la base del cuento popular catalán *Les tres pomes embruixades* (AR, 88).

La canción recoge dos de las antiguas supersticiones relacionadas con los bandidos: según una, si se dejaba caer una gota de cera fundida sobre alguien que estaba durmiendo, no sólo no le quemaba, sino que hacía más profundo su sueño; según la otra, el brazo de un niño no nacido, empleado como antorcha emitía una luz que tenía la virtud de hacer dormir a los despiertos y de impedir que los dormidos despertaran. La segunda creencia es posiblemente de origen germánico y el motivo de utilizar la mano de un niño no nacido para hacer magia es conocido también en las baladas (Burlasová: 1998) y las leyendas eslovacas.

La canción está difundida tanto en la parte española como en la francesa de Cataluña. La ubicación del hostel, en donde se desarrolla el argumento de esta canción, no se ha podido determinar, pero lo reclaman varios pueblos situados a ambos lados de los Pirineos.

A l'hostal de la Peira
olà,
dames hi van anar,
dames hi van anar.
Ja en truquen a la porta,
olà,
ja en responen: -Qui hi ha?
-Som unes pobres dames;
si ens voleu allotjar?
-Obre la porta, noia,
i deixa-les entrar.-
Diuen a la mestressa:
-Què hi ha per a sopar?
-Hi ha cargols amb ceba,
samfaina¹⁷⁸ i bacallà.-
L'una no en té pas gana,
l'altra. no en vol menjar,
l'altra està prenyadeta
i al llit se'n vol anar.
Demanen una cambra
per poder-s'hi ficar;
la mossa se les mira,
no li van agradar.
-Tu, mossa, pren el llum:
vés-les-hi a acompanyar.-

¹⁷⁸ *Samfaina*, plato confeccionado con hortalizas parecido al “pisto” castellano o al “lečo” eslovaco.

Quan foren dins la cambra
 se'n varen despullar,
 la mossa n'és traïdora:
 pel pany les va mirar.
 Se'n baixa baix la cuina,
 se'n posa a sospirar.
 -De què sospires, mossa?,
 què en tens de sospirar?
 -Què haig de tenir, mestressa?
 Que ens en volen robar.
 Porten calceta curta,
 pistoles al costat.
 'neu's-en al llit, mestressa,
 perquè jo en vull vetllar.
 Perquè, si no m'enganyo,
 ens tenen de robar.-
 Al llit va la mestressa,
 ella a l'escó es posà.
 Allà a les deu tocadetes
 els lladres van baixar;
 ja en van de cambra en cambra
 per veure lo que hi ha.
 Ja n'entren a la cuina;
 la mossa hi van trobar.
 En veure-los que entraven
 ja se'n posa a roncar.
 Se'n feia l'adormida
 damunt d'uns sacs de blat;
 tres gotetes de cera
 al pit li van tirar.
 La mossa n'és traïdora,
 ronca que roncaràs;
 lo un en diu a l'altre:
 -Ben dormida n'està.-
 Un braç de criatura
 al foc en van tirar;
 qui és despert s'adorm,
 qui dorm no es despertarà.
 Ja en surten al defora,
 se'n posen a xiular.
 La mossa n'és traïdora,
 la porta els va tancar.
 -Obre'm la porta, mossa;
 cent dobles te'n vull dar.
 -Ni per cent ni per mil
 la porta s'obrirà.

-*Aquell braç de criatura,*
si me'l volies dar...
 -*Jo prou te'l donaria,*
mes no el puc apagar.
 -*A la gerra de l'oli*
l'hauries de tirar:-
La mossa n'és traïdora,
a la cuina se'n va,
'gafa el braç de criatura,
la destrat a l'altra mà:
 -*Per on te'l donaria?,*
per on te'l puc donar?
 -*Dóna-me'l per la porta,*
per'quell forat que hi ha.
 -*Treu la mà per la porta,*
que el braç te'n vaig a dar:-
Pensant que l'hi donava,
son braç li va tallar.
 -*T'asseguro, criada,*
que me l'has de pagar.
Amb la sang de tes venes
les mans em vull rentar,
i amb ta cabellera
me les vull eixugar:-
Hostaler de la Peira,
te'n pots ben recordar!
A la teva criada,
bé la pots estimar.
Que t'ha salvat la vida
i l'hostal de robar:
dels tres fills que tu tens,
li pots donar a triar.
Si el petit no li agrada
l'hereu li pots donar.

(AC, 515) (JG, 131; MiF RC, 104, bajo el título *La criada del hostal*)

LA PRESÓ DE PERPINYÀ

La canción sobre la emotiva visita de la madre al bandolero preso en la cárcel de Perpiñán se cuenta, según Josep Gibert (1989: 88), entre las canciones catalanas más difundidas («és *una cançó bastament popularitzada*»). Josep Gibert la hace remontar al siglo XVII, aunque admite, que podría haber surgido también en el siglo XVIII («*se la pot considerar sis-centista, però també pot tractar-se d'una cançó del disset-cents*»). Su estimación se basa en la suposición de que la canción fue compuesta probablemente en tiempos en los que Perpiñán todavía estaba bajo soberanía española, es decir antes de la firma de la Paz de Pirineos en el año 1659.

El bandido encarcelado describe las difíciles condiciones que tenían que sufrir los condenados en las cárceles antes de su ejecución. El autor de la canción es anónimo y no hay noticia de que hubiera sido estampada.

*El dia vuit de setembre,
quan ens varen agafar,
allí en l'hostal del Sabre,
asseguts sobre una taula,
amb pollastres en els plats,
cap una vila ens portaren
que Perpinyà té per nom
i té una presó tan fosca
que semblen sitges malvades
on jamai no hi entra el sol.
Quan vam ésser al pla d'En Cabra,
menjar i beure ens van donar;
jo no vull menjar ni beure,
ja podeu pensar-ne i creure
el meu cos com estarà!
A la presó que ens posaren
tot són voltes i forats,
que pertot hi raja aigua;
mireu quin estar hi feia!;
la camisa se'ns podreix.
Ai, pobres de nostres mares,
quin dolor quan ho sabran!
Tenen els fills per les coves
despullats i sense robes
i emmanillats de les mans.
Sa mare ja l'en va a veure,
tota vestida de dol:
-Ai, fill meu, quan jo et criava,
tanta alegria que em daves
i ara me'n causes tristor!
Ja s'arrenca d'una daga:
-Ai, mare, veu's-e-la aquí,
pegueu-me tres cops de daga,
traspasseu-me les entranyes,
que de vós jo vull morir.
-Fill meu, si matar et podia
temps ha que t'hauria mort;
recorda't d'aquella tia
que per nom es diu Maria,
robadora de l'amor.
-La sentència tinc dictada
i me n'haig de conhortar;*

jo sóc de Torredembarra,
 el jutge me l'ha dictada,
 demà em tenen de penjar.
 Les escales de la cambra
 per mi tenen gran valor:
 el dia que vaig pujar-les,
 les vaig pujar amb alegria,
 ara les baixo amb tristor.
 Ja sento tocar campanes
 de la santa Trinitat,
 i també sento com diuen:
 -Caritat feu per al pobre
 que té de morir penjat.
 Adéu, Pla de Barcelona,
 que mai més jo no et veuré,
 per l'amor d'una minyona
 que a mi una gran pena em dóna,
 avui aquí moriré.
 Quan ne fou dalt del suplici,
 -Bon botxí, deixeu-me dir,
 deixeu-me dir dos paraules
 a la gent que aquí ens escolta:
 que em perdoneu tots a mi? -
 Li respongueren tot d'una:
 -Us perdonem de tot cor.
 -Sent així, Déu vos ho pagui;
 reseu-me una avemaria
 després que ja seré mort.

(AC, 666) (JG, 91, bajo el título *El pres de Perpinyà*; MiF RC, 131, bajo el título *Los presos de Perpiñán*, nº 135)

CANÇÓ DEL LLADRE

La canción es rosellonesa de origen, pero, a pesar de su origen ultrapirenaico, está difundida por toda Cataluña. Es una de las más conocidas del cancionero catalán.

Muy frecuentes en ella son las contaminaciones con motivos de otras canciones, por ejemplo, de la que versa sobre el bandido que se salvó de la horca en el último momento gracias a la intervención de sus amigos (*L'hereu Querol*, ACC). En la variante que reproducimos, el episodio del asalto al arriero se une con el motivo amoroso sobre la moza robada.

Joan Amades (1982: 632) aprecia el valor artístico de esta canción por su calidad musical¹⁷⁹, escribiendo que se trata de «la canción de bandidos más cantada y de melodía más armoniosa y bonita» (*és la cançó de bandolers més cantada i la més harmoniosa i bonica de tonada*).

¹⁷⁹ En los últimos tiempos esta canción ha sido popularizada por el tenor Josep Carreras i Coll (1946), tanto en actuaciones en vivo como en grabaciones discográficas.

Josep Gibert (1989: 100) supone, que probablemente se trata de una canción que surgió en el siglo XVIII (“cançó set-centista”), sin embargo, tal hipótesis no se basa en ningún argumento concreto.

*Quan jo n'era petitet
festejava i presumia,
espardenya blanca al peu
i mocador a la falsia.
Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!
I ara, que só grandet
m'he posat a mala vida.
Me só posat a robar,
ofici de cada dia.
Vaig robar un traginer
que venia de la fira:
li prenguí tots els diners
i la mostra que duïa.
Quan he tingut prous diners,
he robat també una nina:
l'he robada amb falsetat
dient que m'hi casaria.
La culpa no la tinc jo
ni ella tampoc la tenia,
jo m'hi volia casar
i sos pares no ho volien.
L'hi mantinguda cinc anys
per nobles ciutats i viles;
i en una noble ciutat
l'hi mantinguí quinze dies.
La vila de la Bisbal,
com és vila divertida,
no n'hi falta algun traïdor:
se'n va avisar la justícia.
Ja n'hi havia un agutzil
que an a mi agafar em volia,
me'n arrenco del punyal,
li vaig donâ una punyida.
Me'n prenen i m'engarroten,
me'n fiquen dins d'una sitja,
me'n pòsic a reclamar
a la humil Verge Maria.*

- La variante publicada po Joan Amades continúa:

*Valeu-me, els meus amics,
que jo algun temps bé en tenia;
veig venir cinc-cents fadrins
tots criats de companyia,
deslliuraren la presó
i me'n tragueren de la sitja.*

- La variante publicada por Josep Gibert continúa:

*I me'n varen preguntar
d'on 'via tret esta nina,
jo me n'hi giro detràs
dient-lis que ella em seguia.*

(AC, 631) (JG, 103, variante diferente, bajo el título *La mala vida*; MiF RC, 114, bajo el título *Preso y liberado*, nº 119)

EN GALDIRÓ

Sobre Galdiró no hay ningún testimonio histórico. Josep Gibert (1989: 114) supone que vivió en el siglo XVIII, aunque no respalda su hipótesis por ningún dato concreto: «*el bandolero nació en Montagut en no sabemos qué año del siglo dieciocho*» (*el lladre...*, *nat a Montagut, no se sap en quin any del disset-cents*).

Galdiró fue originalmente pastor, pero se dejó seducir por la “mala vida”, es decir, se hizo bandido. Cometió sólo robos y no se hizo culpable de delitos de sangre. Lo capturaron en Olot y lo encarcelaron. En la cárcel le asaltaron los remordimientos, y fueron tan grandes, que decidió componer una canción (*dictar una cançó*) en la que confesaba su mala vida y reconocía sentirse merecedor del castigo que le esperaba. Por las mañanas se cogía a las rejas de la prisión y cantaba la canción de su arrepentimiento. El castigo y la proximidad a la horca lo regeneraron verdaderamente. Los habitantes de Olot se convencieron de su sincero arrepentimiento, solicitaron a las autoridades el perdón para el ladrón y finalmente consiguieron el indulto. Al final se convirtió en una persona honorable y trabajadora, digna de respeto, según contaba la gente de la Garrotxa y del Ripollès.

La canción se ha difundido en diferentes versiones, en las cuales el ladrón es llamado también Santiró, Cantiró, Pocalló. Es uno de los pocos bandidos catalanes valorados en las canciones positivamente. Josep Gibert (1989: 123) disculpa incluso sus robos, llamándole ejemplo de “*bandolero por necesidad*” (*un lladre per necessitat*).

*Ai, adéu, vila d'Olot!
Ara n'estaràs contenta,
que t'han mort en Galdiró.
Mai més no tindràs tristor
ni mala gent que et moléstia.
Tant que m'ho deia sovint*

meva esposa Margarida,
 que me'n deixés de robar.
 Per mi perdó ja no hi ha:
 sols la forca me n'espera.
 N'estic tancat en presó,
 no es coneixen nit i dia;
 això em dóna gran tristor.
 Treballar voldria jo
 i esmenaria la vida.
 Quan jo corria pel món
 tothom Galdiró em cridava:
 ara, que sóc en presó,
 diuen que sóc un traïdor,
 per augmentar ma desgràcia.
 Jo sóc fill de Montagut,
 allí tinc el sant baptisme,
 allí diuen que en só nat.
 Mai que me n'hagués criat,
 pobra de la mare mia!
 Quan jo n'era petitet
 la mare m'aconsellava
 sempre pel camí del bé.
 Lladre jo vaig voler ser
 donat a la vida mala.
 (JG, 117) (AC, 657)

L'HEREU DE LA FORCA

La canción sobre el heredero de la horca se cuenta entre las canciones catalanas de bandidos más extendidas y es conocida en un gran número de variantes. Empieza por una relación autobiográfica del bandido, en la que reconoce que al mal oficio lo llevaron una educación demasiado blanda recibida de sus padres y su afición por presumir. En la variante de la canción que reproducimos en nuestra antología, el bandido comete el crimen de matar a un arriero, en otras variantes (por ejemplo en la publicada por Josep Gibert) mata a un sacerdote en el momento de consagrar la hostia, furioso porque en la confesión le hubiera reprochado su vida pecaminosa. En las dos variantes el bandido se esconde en la casa de su madre, a la que mientras tanto habían llegado noticias del crimen de su hijo. El bandido la intenta tranquilizar con una mentira, afirmando su inocencia. En ese momento recibe la carta en la que puede leer la orden de su detención.

Común a todas las variantes de la canción es el pasaje de la alegoría de la horca, como una casa que espera a su nuevo habitante – el ahorcado. En desenlace de la variante incluida en nuestra antología está contaminada con el motivo del bandido liberado a pie de la horca por sus amigos (se trata del motivo principal de la canción *L'hereu Querol*, ACC).

Según Josep Gibert (1989: 139), la canción data probablemente del siglo XVIII (“cançó setcentista”), pero no aporta las razones que le llevaron a esta conclusión.

*Quan jo n'era petitet
la mare prou m'estimava:
me'n donava algun ouet
i alguna nou confitada.*

*Ai, adéu,
que una gran pena
em doneu.*

*Als set anys rodava el torn
i als vuit ja cardava llana.
Als nou em vaig decantar
i em doní a la vida mala;
m'agradava el presumir
i el treballar no gaire,
m'agradava el presumir:
això fou la meva desgràcia.
M'agradava dur barret,
barret d'aleta girada;
m'agradava dur barret
i una rosa a cada ala;
cada rosa del barret
més d'una unça d'or costava,
i la de l'ala girada
costava el doble que l'altra.
Capa de vint-i-quartet,
faixa de seda encarnada
les sabates amb taló
i amb sivella de plata.
Ja me'n vaig al camí ral
a robar la gent que passa;
passaven molts traginers
i gent que a la fira anava.
Amb els diners que he robat
cap a l'hostal me n'anava,
a menjar, beure i jugar
i fer vida regalada.
Ja en va passar un traginer
que resistència em posava;
vam tenir quatre raons,
jo li vento escopetada.
Va caure enmig del camí
sense dir cap més paraula
Valga'm la Mare de Déu,
valga'm el sant reliquiari
que sempre he portat al coll,
del dia que em batejaren:
la Mare de Déu del Mont,*

que n'és la meva advocata!
I si ella a mi no em val
em valdran les meves cames.
Quan fou a la mitjanit,
al peu de casa arribava:
- Mare, baixeu-me'n a obrir,
que vinc de llarga jornada.
- Ai, fill meu, què diu la gent?
De tu corre mala brama :
diu que has mort un traginer
d'una mala escopetada.
- Mare, si això fos cert,
no em parlaríeu vós ara ;
mare, si això fos cert,
hores d'ara fóra a França.
- Així que em vaig tirar al llit
a la porta ja en trucaven;
així que em vaig tirar al llit
una carta ja arribava;
la carta n'era per mi,
al sobrescrit per la mare.
- Ai, fill meu, bé és veritat
tota aquella mala brama.
Fill meu, et faran hereu
d'una casa de Cerdanya
d'una casa sense portes
sense portes ni teulada,
feta per quatre pilans,
per cada dos una escala
que de dia hi toca el sol
i de nit la lluna clara;
que és oberta als quatre vents
al migjorn i al ponent,
al llevant i a tramuntana,
que és oberta als quatre vents
i a totes les mirades,
i per damunt dels pilans
i ha una biga travessada
de la que en penja una corda,
que el botxí la hi ha posada. –
Tornen a trucar a la porta;
la justícia és arribada.
El senyor batlle m'ha pres.
Cap a Girona em portaven.
Quan vàrem ser a mig camí,
els meus companys ja en trobàvem:

- *Companys, vegeu si em salveu,*
que jo us salvaré a vosaltres. –
Els companys, que són valents,
la vida me n'han salvada.
Valga'm la Mare de Déu,
valga'm el sant reliquiari
que sempre he portat al coll,
del dia que em batejaren!
Valga'm la Mare de Déu,
que n'és la meva advocata!

(AC, 654 – 655) (JG, 143; MiF RC, 101, bajo el título *El heredero de la horca*, nº 112)

L'HEREU QUEROL

El héroe de esta canción narra en primera persona su vivencia al verse detenido, luego encarcelado y seguidamente liberado por sus amigos, en este caso los migueletes. No se aporta ninguna información sobre los delitos de dicho bandido, ni sobre sus motivaciones para seguir tal camino. Encontramos elementos típicos de las canciones antiguas de bandidos: pocos datos sobre los hechos del mismo, mención de la buena relación entre el bandido y su madre, descripción detallada de la captura y la alegoría poética de la horca comparada a una casa. Un elemento más reciente dentro de la canción es el detalle de dar al final información sobre el nombre del autor, aunque el texto no continúa, como suele ocurrir en las obras influidas por las canciones de “canya i cordill”, con la fórmula petitoria de limosna por el canto.

Ai, fill meu, com no et retires,
ara que tens prou passatges,
que el rei te perseguirà
a les quatre parts d'Espanya ?
- Jo prenguí aquest consell,
ai!, basta que fos ma mare.
A Barcelona me'n vai
allí on jo aprenent estava,
per anar- me'n a embarcar
i passar-me'n a Itàlia.
Ja hi ha hagut algun traïdor
i per mi una espia mala
que n'ha anat a avisar el virrei
que jo a Barcelona estava.
Han posat guardes de vistes,
pels cantons i per les places,
m'han atrapat adormit,
i tancat dins d'una cambra.
Si me'n prenen i me'n lliguen,
a la presó me'n portaren.
A les onze de la nit
el paper blanc em donaren,

*que havia de ser penjat
 a la plaça de Cerdanya.
 A l'eixida del portal
 encontrei la mi germana.
 - Ai, mira, el meu germà,
 del que són causa les armes!
 - Germana, el que et vull dir
 que, d'això, tu no me'n pàrlies! -
 Quan en só un poc més enllà
 encontrei la trista mare.
 Jo no li pogué dir res,
 que el meu cor se desmaiava.
 Tot passant-ne un torrental,
 a les vistes de Cerdanya,
 veig baixar alguns miquelets
 que baixaven de muntanya ;
 eren alguns amics meus,
 dels que jo més estimava:
 - Ajudau-me, els meus amics,
 que alguna hora us ajudava. -
 Aluego sembla un tro
 d'un retrò d'escopetada;
 dels quinze o setze que n'eren
 els vuit o nou hi quedaren.
 - Alegra't, hereu Querol,
 d'una i bona ets escapada:
 et volien fer hereu
 d'una casa de Cerdanya,
 d'una casa amb dos pilans,
 una biga travessada;
 de dies hi toca el sol,
 de nit hi cau la rosada. -
 Oh, cançó, qui treta t'ha ?
 Oh, cançó, qui t'ha dictada ?
 Una nina de Ceret
 que amb els miquelets anava.
 Si voleu saber el seu nom,
 no quedaré d'explicar-lo:
 Roseta se'n diu per nom,
 tothom ho sap a la clara.*

(AC, 656) (MiF RC, 103, variante diferente, bajo el título *El Nen Querol*, nº 113; Josep Gibert no inclue esta canción en su colección.)

EL SERRALLER

Literalmente “Cerrajero”, de nombre propio Joan Marsans, sentenciado y ejecutado en el año 1780.

La canción fue compuesta probablemente con ocasión de la ejecución del bandido, es decir a finales del siglo XVIII. De acuerdo a cómo realmente transcurrieron los hechos, la canción narra con todo el detalle la captura de Serraller: a los bandidos los rodearon cuando estaban jugando las cartas en un hostel, en el tiroteo gastaron casi toda la munición. Serraller propuso a sus compañeros que se rindieran y le ayudaran a esconderse a él. Les dio su palabra de que si consiguiera escapar, les ayudaría a todos a salir de la cárcel. Sin embargo, el plan no resultó, porque el teniente de los granaderos se dio cuenta de la trampa. Encontró el lugar dónde Serraller se escondía y le hirió con la espada al pecho. Luego llevaron al bandido a la ciudad de Vic y de allí a Barcelona, donde fue condenado a la horca.

Teniendo en cuenta de que Serraller fue un criminal realmente sanguinario, causan sorpresa los versos que le valoran en un sentido muy positivo, como un bandido que “no perjudicaba a nadie” (“no feia mal a ningú”), sólo quería robar (“només buidarem butxaques”), etc.

La captura de Serraller inspiró no sólo esta canción, sino también una leyenda en prosa (RAS, 60) (*La presa del Serraller a l'hostal Bolló de Malla*, ALC).

*Una cançó vull cantar,
no hi ha molt que s'ha dictada,
de dotze fadrins que hi ha
que tots dotze n'eren lladres.
L'un és fill de Balaguer,
Serraller s'anomenava;
és el més pinxo de tots,
el capità de la banda.
Abans lladre no va ser
contrabandista primer;
venent tabaco de fum
no feia mal a ningú.
Els companys que jo tenia
feien tocar a sometent;
un dia jo els reunia
i deia a la bona gent:
- Companys, si voleu venir,
farem vida regalada;
no matarem a ningú
només buidarem butxaques.
Cap a la plana de Vic
anirem amb alegria;
'nirem a fer un robo gros
dintre d'una rectoria. –
Allí a l'hostal de Bolló
n'han demanada posada;
demanen a l'hostaler*

si tenia un joc de cartes.
Se n'han pòsat a jugar;
tots els diners se'n jugaven
quan ja no tenen diners
se n'han jugades les mantes.
El murri de l'hostaler
mala passada els jugava;
a casa el governador
un mosso a Vic enviava.
Ja hi fa anar cent granaders,
els millors que a Vic hi havia,
per agafar el Serraller
i tota la quadrilla.
A les dotze de la nit
tota la casa voltaven;
ja en peguen cop de trabuc
per a fer la despertada.
Serraller llença un gran crit:
- Apa, minyons, a les armes!
Vosaltres disparareu
i jo sol a carregar-les. —
De bales, ne queien més
que gotes de pedregada.
Serraller els diu: - Minyons,
n'hem tinguda gran desgràcia.
Abans no ens matin a tots
més ne valdria entregar-nos;
procureu salvar-me a mi,
que jo us salvaré a vosaltres.
Jo a tots us en trauré
fins de les presons més altes;
tingueu confiança en mi,
ja sabeu que tinc paraula.
An a mi m'enterrareu
al femer, entre la palla;
a cada costat una post;
damunt, una de més llarga. —
Quan se van haver rendit
els granaders ja n'entraven;
el que feien de seguit
era registrar la casa.
El tinent, que era molt llest,
mireu quina n'ha pensada:
ja se'n va cap al femer
i al fem ensorra l'espasa;
tres vegades l'hi ha ensorrat;

fins el puny l'hi ensorrava.
El Serraller llença un crit;
sang del pit li regalava.
Ja s'estira del trabuc,
però el tiro li fallava.
El tinent va estar de sort
i la vida va salvar-se.
- Perquè el tiro m'ha fallat
és que m'agafeu vós ara.
Que si no m'hagués fallat
fins a mos companys salvava,
jo els ho havia jurat
i mai falto a ma paraula. –
Vet aquí què van guanyar,
voler viure amb alegria,
de voler anar a fer un robo
dintre d'una rectoria.

(AC, 663) (JG, 147, dos variantes diferentes; MiF RC, 111, bajo el título *El Serrallé*, nº 117; MiF RC, 114, bajo el título *El mismo asunto*, nº 118)

EN BOQUICA

De nombre propio Josep Pujol i Barraca, ejecutado en el año 1815.

Josep Pujol i Barraca es el prototipo de criminal cruel y despiadado. Josep Gibert (1989: 180) describe su carácter de modo siguiente: «*Cruel y sanguinario, tenía el alma más templada que el acero. Disfrutaba del crimen, sobre todo si lo ejecutaba él mismo*» (*Cruel i sanguinari, tenia l'ànima més trempada que l'acer. Es gaudia en el crim, delint per executar-lo ell mateix*). A diferencia de otros bandidos, se han conservado bastantes datos sobre su vida. En el año 1809, durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), se hizo guerrillero patriota, pero era tan sanguinario que sus mismos compañeros le hicieron abandonar el campo. Entonces se unió a los invasores franceses y se hizo su confidente y espía, actuando como agente doble sin otra causa a la que servir que a la de su propio peculio. Con sus hombres saqueaba, quemaba casas y sembraba el terror en el Ampurdán y en otras comarcas catalanas. Tras la derrota francesa se exilió en Perpiñán, pero el gobierno español exigió su extradición. Fue ejecutado en el año 1815.

Sobre el bandolero se compuso y se imprimió en forma de pliegos sueltos también una canción semipopular escrita en castellano, titulada *La fama del hombre malo, verdadera relación del más bárbaro catalán, José Pujol a. Boquica; fué ajusticiado a los(sic) 23 de Agosto de 1823(sic)*. Sobre la existencia de esta canción da fe Josep Gibert (1989: 158), pero tal texto no figura en ninguna antología que hayamos tenido a nuestra disposición.

Dolcíssim nom de Jesús,
doneu-me la vostra gràcia,
per a cantâ una cançó
d'un home que ha dat escàndol!
Bonica, bé el pagaràs

*tot el mal que has fet a Espanya,
 mal usar no pot durar,
 la Justícia mai es cansa.
 A la cançó trovareu
 la seva vida passada,
 i tot el mal que ell ha fet
 de quan servia a la França.
 Moltes cases n'han cremat,
 molta gent n'ha degollada,
 donzelles que n'han encontrat
 a totes ha deshonrades.
 A casa seva va anar
 per a matar el seu pare;
 son pare le diu plorant:
 - Fill meu, bé pots perdonar-me!
 - Au, fugiu-me del davant
 que no us vull veure la cara,
 altre dia tornaré
 que a tots tinc de degollar-vos,
 i us tinc de cremar-vos tots,
 també la cedra ventar-la.
 I allí a Pont de Molins
 van tenir la gran batalla,
 i el dia primer d'Agost
 cap a Figueres entrava
 bo i lligat, i agarrotat
 com a home de mal fama.
 La gent li anava cridant:
 "goiteu-se-lo el gran lladre!"
 i ell anava amb el cap baix
 de vergonya que se'n dava.*

(JG, 183, la variante de la canción termina con el verso "*de vergonya que se'n dava*") (AC, 657, la variante continúa con el texto de la canción *Els dotze lladres*)

ELS DOTZE LLADRES

El tema de la canción es el espantoso crimen perpetrado por doce bandidos procedentes del Ampurdán. Los asesinos asaltaron una masía y no sólo robaron en ella, sino que mataron a todos sus habitantes. Josep Gibert (1989: 231) caracteriza esta canción como «*la más truculenta y escalofriante de todas las canciones de bandidos de su tiempo*» (*D'aquest temps és la més truculenta i esgarriosa de les cançons de lladres, escrita en romanç assonant, mancada de tot valor literari.*).

El folclorista catalán Marià Milà i Fontanals en su *Romancerillo catalán* (1882) también publicó una variante de esta canción sobre la masacre de los habitantes de la casa, llevada a cabo por los doce bandidos. Le dio el muy apropiado título de *Hecho horrible* (MiF RC, 140, nº 166)._

*El dia de Sant Isidre
cançó nova s'es dictat,
de dotze lladres que hi havia
i que a l'Empordà han baixat.*

*Déu meu de misericòrdia,
de nosaltres, què en serà!*

*Varen venê els dotze lladres,
per poguer-hi anà a robar,
primera casa que en troben,
ja se'n posen a trucar.*

En va sortir la criada:

- Hola, hola, i dòs qui hi ha?

*- Som uns amics de l'amo
que amb ell voldrien parlar.*

*- Si en sou uns amics de l'amo
la porta no s'obrirà.*

*Ells amb una clau falsa
molt bé varen entrar,
troben l'amo a ne la sala
que es 'fanyava a tremolar.*

*Ja li en venten punyalada
i a terra el varen tirar.*

*Ja n'hi en ventaren un altra
que el acabaren de matar.*

*En demanen la metressa
per poder-la degollar,
i a una de les seves filles
la sang li en han fet rajar,
agafaren la criada
i la varen violar,
i al nin més petit que hi havia
al foc el varen tirar.*

*El mosso i la criada
ja se'n posen a cridar:*

*"Via, via fora, lladres!
a tots 'cabem de matar."*

*La justícia d'aquel poble
al moment ne va se allà,
de dotze que n'hi havia
onze en varen agafar,
i d'onze que n'agafen
onze ne varen penjar.*

*De la torra de la Brava,
bé us en podeu recordâ.*

*Déu meu de misericòrdia,
de nosaltres, què en serà!*

(JG, 229) (AC, 657, variante diferente, bajo el título *Els lladres de Cerdanya*; AC, 657, texto de *Els dotze lladres* es la continuación de la canción *En Boquica*).

EN BECAINA

De nombre propio Martí Plademon, ejecutado en el año 1829.

Becaina era el sobrenombre de un malhechor, cuyo recuerdo todavía sigue entre los habitantes de los territorios del Montseny, les Guillerries, la Selva y la Garrotxa. Fue un bandido muy cruel, que se dedicaba a matar arrieros a traición y a asaltar y robar casas indefensas. Su primer asesinato lo cometió en la persona del alcalde de Osor, suceso de dónde le vino su sobrenombre (literalmente “Siesta”). De este hecho se conservó el recuerdo en forma de leyenda popular (*En Becaina*, ALC).

Como narra esta canción, a Becaina lo cogieron unos carboneros, quienes lo entregaron a la Justicia y fue ejecutado en Gerona en el año 1829. Fue ahorcado y descuartizado, siendo el suyo el último de esta clase de suplicios que se llevó a cabo en aquella ciudad. A los habitantes de Gerona el espectáculo les hizo tanta impresión, que dio lugar a un dicho local “*acabar como Becaina*” (“*fer la fi d’en Becaina*”) al referirse al mal fin de alguien.

La canción fue anotada en muchas variantes, Josep Gibert recoge dos: *Becaina*, (JG, 213) y *Bacayna* (JG, 217). Es conocida también una versión difundida en pliegos sueltos a la que, sin embargo, le falta el pie de imprenta y la fecha. Su título es *Canción nueva que se ha dictado sobre un conocido hombre llamado Becayna, en la que se relata, cómo fue cogido por los carboneros y qué alegría y alivio sintieron por las comarcas gerundenses, cuando supieron la noticia de su encarcelación* (*Cansó nova se ha dictada de un home conegut anomenat Becayna, on s’explica com fou agafat pels carboners i l’alegria i l’alleujament de les comarques gironines en saber la nova del seu empresonament*).

*Si Déu me dóna vida
i ocasió,
me’n posaria a escriure
una cançó.
Jo us explicaria
la soledat
que va patir En Becaina
en el combat.
La primera sortida
que ell ne va fer
va ser robar el matxo
an En Baié;
volia matar l’amo,
i no pogué,
que va córrer a amagar-se,
brau sort tingué!
Un dia venint de missa,
la gent d’Osor,
del detrás de unes mates
sortí el traidor.*

*Al davant se'ls presenta:
- Alto aquí!,
i els hi estiva les bales;
un hi morí.
Allí també hi havia
un fuseller,
com no perdé la vida
de poc vingué.
Hi deixà el sombrero,
també el capot,
alterat que n'estava
per l'esvalot.
Les ordres vingueren
de fê'l 'gafar;
és una demasia
del mal que fa.
Entre robos i crims
n'ha fet molts danys;
molta gent patien
per tal lacai.
Governador de Girona
n'ha fet passar:
qui an En Becaina agafi
premiat serà.
Li'n daran cinc-cents duros,
i encara més,
que li'n daran plaça
de fuseller.
A can Quicot anava
a buscar vi,
com no hi perdé la vida
a poc vení.
Ell trucà a la porta:
- Hola, qui hi ha?
De confiat que anava
es nomenà.
Penseu com se l'escolten
quan ell respon:
-Bé em deuries conèixer,
car som la "son".
Grans parades hi feien
els fusellers,
grans parades hi feien
volent que entrés.
Ja li obren la porta
de pal a pal,*

en aquesta aventura
 s'hi prendrà mal.
 Al replà de l'escala
 feren l'assaig,
 i allí al pla de l'era
 morí el gavatx.
 I allí també feriren
 un fuseller
 en el mig de la cuixa;
 no se'n rigué.
 D'una part i altra
 hauran rebut,
 però al qui més volien
 no l'han hagut.
 L'endemà el perseguiren
 amb gran tropell,
 que si poden haver-lo,
 malo per ell.
 Cosa que mai han vista,
 petits ni grans,
 perseguir un home amb gossos
 com als senglars.
 La sang que se'n deixa
 no s'ha trobat,
 daltabaix d'una timba
 s'haurà tirat.
 Els mossos de l'esquadra
 no es cansen mai
 per veure si el troben
 dins un "xergai".
 Ne segueixen les cases,
 les de pagès,
 la gàbia pot ser-hi,
 l'ocell no hi és.
 Per fi l'agafaren
 uns carboners,
 podeu pensar que ho feren
 per los diners.
 No haveu de fiar-vos
 dels carboners,
 trairien el bisbe
 per l'interès.
 Gran consulta tingueren:
 Com es farà?
 L'un diu an el altre:
 - Quan dormirà;

si en sortim amb la nostra
d'aquest safareig
ne vindrà de Déu dona
cinc cents dures.
La primera resposta
li fa el botxí:
- Ans de tres dies
has de morir.
- Si "acàs" ho mereixo,
que me'n fa a mi!
-El teu cos en cinc trossos
jo vull partir.
Quan fou dalt de la forca
un gran crit féu,
diu als que allí havia:
que em perdoneu,
vull morir realista (!),
no em sap cap greu.
El cos us l'entrego,
l'ànima a Déu,
i als que a mi em perderen
perdonats són,
jo no els anomeno
tots els sabeu,
i aquest gran rebombori
que ells han causat
per a fer morir un home
sentenciat.

(AC, 457) (JG, 213; JG, 217; MiF RC, 124, *Vacayna*, nº 126; MiF RC, 126, *El mismo asunto*, nº 127)

ELS TRABUCAIRES

Bandidos-secuestradores, ejecutados en Perpiñán en el año 1843.

Los trabucaires actuaban en Cataluña en la primera mitad del siglo XIX. Asaltaban diligencias, masías, atracaban a caminantes desprevenidos, los secuestraban y pedían rescate a sus familias. Su capitán más famoso fue el joven ex-comandante carlista Ramon Vinyes, más conocido como En Felip. La cuadrilla estuvo activa a principios de los años 40 del siglo XIX, hasta que fueron atrapados y liquidados en colaboración con las fuerzas de orden francesas. En Felip fue capturado y fusilado en el año 1842, hecho que recoge la composición escrita en español titulada *Romance Nuevo de la captura y muerte del cabecilla Felip en Cataluña* (JG, 239). Se trata de una canción semipopular difundida en forma de pliegos sueltos.

Otra canción semipopular "de canya i cordill", esta vez compuesta en catalán, se estampó en el año 1846 en la imprenta barcelonesa de Miguel Borràs y narra sobre algunos de los numerosos trabucaires: *Canción en la que se relatan los hechos y atrocidades de los bandidos llamados Trabucaires, encarcelados y sentenciados por el Tribunal de lo Penal en la ciudad de Per-*

piñán (Francia) el día 29 de Marzo de 1846 (Cançó en la qual se refereixen los fets y atrocitats de los lladres anomenats los Trabucayres, presos y sentenciats per lo Tribunal d'Assises en la ciutat de Perpinyà (França) lo dia 29 de Mars de 1846, citada en el Catálogo de Marià Aguiló, página 632, número 2 603).

La canción *Els Trabucaires*, que hemos elegido para nuestra antología, relata detalladamente una acción criminal, que consistió en asaltar una diligencia y llevarse tres rehenes, de los que ninguno sobrevivió al secuestro. El texto de la canción está escrito en catalán, pero contiene varios castellanismos, que marcamos en el texto en otro tipo de letra: *alto*, *cuentos*. El estilo de la composición está próximo al estilo de las canciones de “*canya i cordill*”: afán moralizante, tono didáctico, naturalismo exagerado, prolijas descripciones, valor estético muy relativo, etc. Ya en el momento de su creación la canción salió en forma de pliegos estampados (AC, 660), lo que significa que se trata de una canción semipopular.

*Adéu-siau bandolers
trabucaires nomenats,
que si fósseu gent de bé
no us haurien agafat.*

*Casi en tots temps la vagància
mal sens compte ocasionà,
per lo tant no és d'admirar
del present cas la importància.
Lo que anam a declarar,
i manifestar al lector
és molt cert que causà horror
i casi no es pot contar.*

*Després de tots els trastorns
pels que havem atravessat,
se'ns han desmoralisat
alguns, en aquests contorns.*

*Lo no volguer treballar,
i el viure sense fer res,
això sens dubte va ser
el que al crimem els portà.*

*Disset lladres o traïdors,
baix el nom de Trabucaires,
poblaren els nostros aires
amb els seus crims i horrors.
Entre la nostra frontera
i la de França veïna
se amagava una quadrilla
de gent bastant bandolera.
Joan Simon el primer està*

*d'aquesta gavilla indigna,
i de renom Collsuspira,
que comerciava amb safrà.
Lo que en la causa més pesa
en contra d'aquests malvats
foren les malvestats
contra tres pobres comesa.
Entretant, amat lector,
aquest cas explicarem,
si bé és precís recordem
uns fets que causen horror.
Sens la menor resistència
prop del Suro de la palla,
aqueixa infame canalla
detingué la diligència.
El vint-i-set de febrer
(fou en l'any quaranta-cinc)
segons els datos que tinc,
cridà alto! un bandoler.
Eren las deu de la nit,
i al sentir-ho el majoral
pensant evitar un mal
para el cotxe tot seguit.
S'acosten luego els traïdors
i amb la major insolència
registren la diligència,
sens fer cas de crits ni plors.*

*Amb els trabucs apuntats,
i amb el punyal en la mà,
fan de seguida baixar
als viatjants espantats.*

*A terra els manen posar
a tots boca per avall,
per a que amb menos treball
puguin a salvo robar.
Els rellotges se'ls quedaven
i les cadenes d'or bones,
sense respecte algú a les dones
transtornades com estaven.
Fan deposità als viatgers
les prenes de plata i or,
junt amb coses de valor,
i roben luego els diners.
Mes no contents amb lo dit*

*maltracten als viatgers,
portant-se dits bandolers
amb un rigor mai sentit.
Registren la diligència,
i amb una astúcia infernal
busquen dins d'ella el caudal
que amagat fos amb prudència.
Aprofitant l'ocasió
recolleixen dels viatgers
els passaports i papers,
bons per la seva intenció.
Tres senyors han assignat
per a que es quedin amb ells,
i pegant-los amb fusells
els fan fer sa voluntat.
Ballber, Roger i Massot
són les víctimes triades,
i horriblement, arrancades
per aqueix en el complot.
De Massocru que estava allí,
sa mare es desconsolava
i pel seu fill suplicava,
i un trabucaire va dir:
que el seu fill deixés anar
i que tot s'arreglaria,
puix diners més ne daria
dels que podien desitjar.
La infeliç és despreciada
sense ningun mirament;
i figureu-vos el turment
que tingué la desgraciada!
De lluny se deixa sentir
un xiulet, i a esta senyal
els traïdors amb el caudal
se varen posar en camí.
Les tres víctimes lligades
entremig d'ells les col·loquen,
i no caminant se'n mofen
fent-los arrencar les traves.
Amb un pas accelerat
pels boscos s'introdueixen
del modo més indignat.
Per camins estraviats
i per sendes molt estranyes
marxen cap a les muntanyes
amb els efectes robats.*

No poguent pas resistir
Ballber tan cruel fatiga,
demana a Roger que escriga
un poc, puix se sent morir.
El seu testament li dicta
amb la última voluntat,
perquè amb tal conformitat
el rebi la seva família.
Quan sobre la neu pugnava
entre la mort i agonia
per aquella gent impia
la capa li fou robada.
El deixen abandonat
estès en la neu, i a poc
l'infeliç havia mort
enmig de tanta crueltat.
Un sometent se va armar,
després del cas indicat,
però haver mort un soldat
solament va resultar.
Espies no els ne faltaven,
notícies certes rebien,
i a més el que destorbien
de lluny se lo comunicaven.
Amb exies seguretats
els delictes ocultaven,
i aixís és que s'augmentaven
els seus crims i maldats.
Els inícuos bandolers
més de mil unces volien,
o si no assassinarien
als dos restants presoners.
En la casa de Solà
la quadrilla descoberta
fou, i amb la notícia certa
els mossos van atacar.
Estant l'acció en son furor
el senyor Roger escapa,
però al pobre li traspasa
una bala tot el cor.
Ja tan sols Massot quedava,
dels tres citats presoners,
perquè en ells els bandolers
sa crueltat desplegaren.
A Bassegoda condueixen
al infortunat senyor;

*i en una cova amb rigor
 els malvats l'introdueixen.
 Per res valen los lamentos
 ni els precs que fa el desgraciat,
 que allí no hi ha humanitat,
 i no s'entenen de cuentos.
 Prop mil unces de rescat
 a sa mare demanaven,
 sens el qual assessinaven
 a Massot son fill amat.
 Però veient que tardava,
 conforme a sa intenció
 sens classe de compassió
 a Massot s'aturmentava.
 Les orelles li tallaren
 aquells inhumans traïdors,
 i amb insofribles dolors
 els ulls també li arrancaren.
 No poguent ja resistir
 els turments que li donaren
 les forces l'abandonaren
 i el desgraciat va morir.
 Se varen domiciliar
 en la frontera de França
 pensant-se que allí sa estança
 no es podria averiguar.
 Noves crueltats comeses
 per ells allí se contà,
 quan els van manà agafar
 les autoritats francesas.
 La tropa i gendarmeria
 contra la que van fer foc
 els perseguí, i d'allí a poc
 capturà a cada u en sa via.
 A les presons són tancats
 de Ceret i Perpinyà,
 per després cada u pagar
 tots els seus crims passats.
 La sentència al fi els llegeix
 després d'un procés formal,
 de Asisses el tribunal
 i és la que aquí baix segueix.*

(AC, 658) (JG no contiene esta canción, sobre los trabucaires encontramos la canción *En Felip*)

EL CABRER

Literalmente “Cabrero”, fusilado en el año 1852

El bandolero Cabrer protagoniza no sólo muchas canciones, sino también leyendas y, según palabras de Josep Gibert (1989: 245) «*consejas para contar al lado de la hoguera*» (*contalles de la vora del foc*). Originalmente guardaba un rebaño de cabras al servicio de una rica masía. De allí le vino su apodo. Su vida delictiva está narrada en una canción recogida en el *Cançoner del Calic recollit i ordenat per Mn. Joan Serra i Vilaró*.

Cabrer fue capturado a traición por sus antiguos compañeros y fusilado en el año 1852. Como principal culpable del complot se señala a un contrabandista conocido como l'Aureia de Maçanés¹⁸⁰. Cabrer es el prototipo del bandolero generoso: la tradición asegura que robaba sólo a la gente rica, pero a los pobres los dejaba en paz, como lo proclama también esta canción. Es protagonista también de muchas leyendas populares (vid. ALC).

*Una cançó vull cantar
(a Déu demano llicència)
de l'anomenat Cabrer:
jo vos ho explicaré,
la seva vida quina era.
A l'edat dels catorze anys
se llogà per guardar cabres
a la casa de l'Estany.
S'hi va estar cerca d'un any,
que era un xicot variable.
Un dia, guardant pel bosc,
Cabrer parlà amb el Muchacho.
Això es va venir a saber;
varen agafar el Cabrer
i a Berga pres lo portaven.
Quan el varen deixar anar
li feren grans amenaces.
Després se va fer carlí:
tres o quatre anys va servir;
que els quefes molt l'estimaven.
La vivesa natural,
com cap altre la tenia:
petitet era i lleuger;
sabia tirar molt bé,
tocava d'allí on volia.
Ametres va ser assistent
tenia molt bona vida.
Quan va saber de jugar
amb companys se'n va a robar:*

¹⁸⁰ Joan Amades lo cita como l'Aureia de Maçanés, en tanto que Josep Gibert como l'Orella de Maçanés.

mai més seguí la partida.
 Quan prou diners ha robat,
 a Andorra se n'és anat,
 als llocs d'Encamp i Canillo.
 Al Port se fan moltes morts;
 no se sabia qui ho feia,
 mes diuen si ho fa el Cabrer
 per fer-los donar el diner.
 Pobre de qui s'hi esqueia!
 Sentint parlar del Cabrer
 allí tothom tremolava,
 perquè els fa donar el diner.
 An els pobres, no els fa re.
 Qui el veia, tothom callava.
 El seu modo de robar
 n'és un tant considerable:
 en robava alguns rectors,
 pagesos rics i senyors
 i gent que no els feien falta.
 Mes ara se n'és donat
 a robar els paquetaires:
 li n'han portat mala sort,
 li ha ocasionat la mort:
 massa temps ha que durava.
 Als rasos de Peguera
 el varen agafar:
 l'Aureia de Maçanés,
 quan li donava els diners,
 amb gran esprit s'hi abraçà.
 Ell arrenca un gran crit
 per donar-los més delit:
 - Hala, minyons, que ara és hora!
 Ja li dóna cop al cap;
 ja va ser tot trastornat:
 confessió demanava.
 -Molt més m'haguera estimat
 ser pres dels mossos d'esquadra,
 parrots o guàrdies civils:
 no haurien estat tan vils
 per dar-me'n la mort tan prompte.
 Ara bé estareu contents,
 pagesos rics de muntanya:
 han agafat el Cabrer;
 mai més us farà dar re:
 de morir té la sumària.
 Jo molt me só guardat

*per aqueixes males aubagues,
matant alguns esquirols,
cabres, feres i mussols
i algunes perdius enlaire.
Joves que veniu al món:
de lladres, no vulgueu ser-ne,
que, quan Déu n'està cansat,
amb molta facilitat
ells cauen que no s'ho pensen.
(AC, 664) (JG, 251)*

ÍNDICE DE ANTOLOGÍAS

Antología de leyendas eslovacas sobre bandidos	395
Antología de canciones eslovacas sobre bandidos	457
Antología de leyendas catalanas sobre bandidos	519
Antología de canciones catalanas sobre bandidos	563

ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN MAYO
DE 2007, EN MADRID,
SOBRE PAPEL ESTUCADO
MATE DE 100 G. Y PARA
SU COMPOSICIÓN SE
UTILIZÓ LA LETRA TIMES.



TÁTO KNIHA BOLA VY-
TLAČENÁ V MÁJI 2007 V
MADRIDE, NA HLADKOM
MATNOM 100-GRAMO-
VOM PAPIERI, A NA JEJ
KOMPOZÍCIU BOLO PO-
UŽITÉ PÍSMO TIMES.

